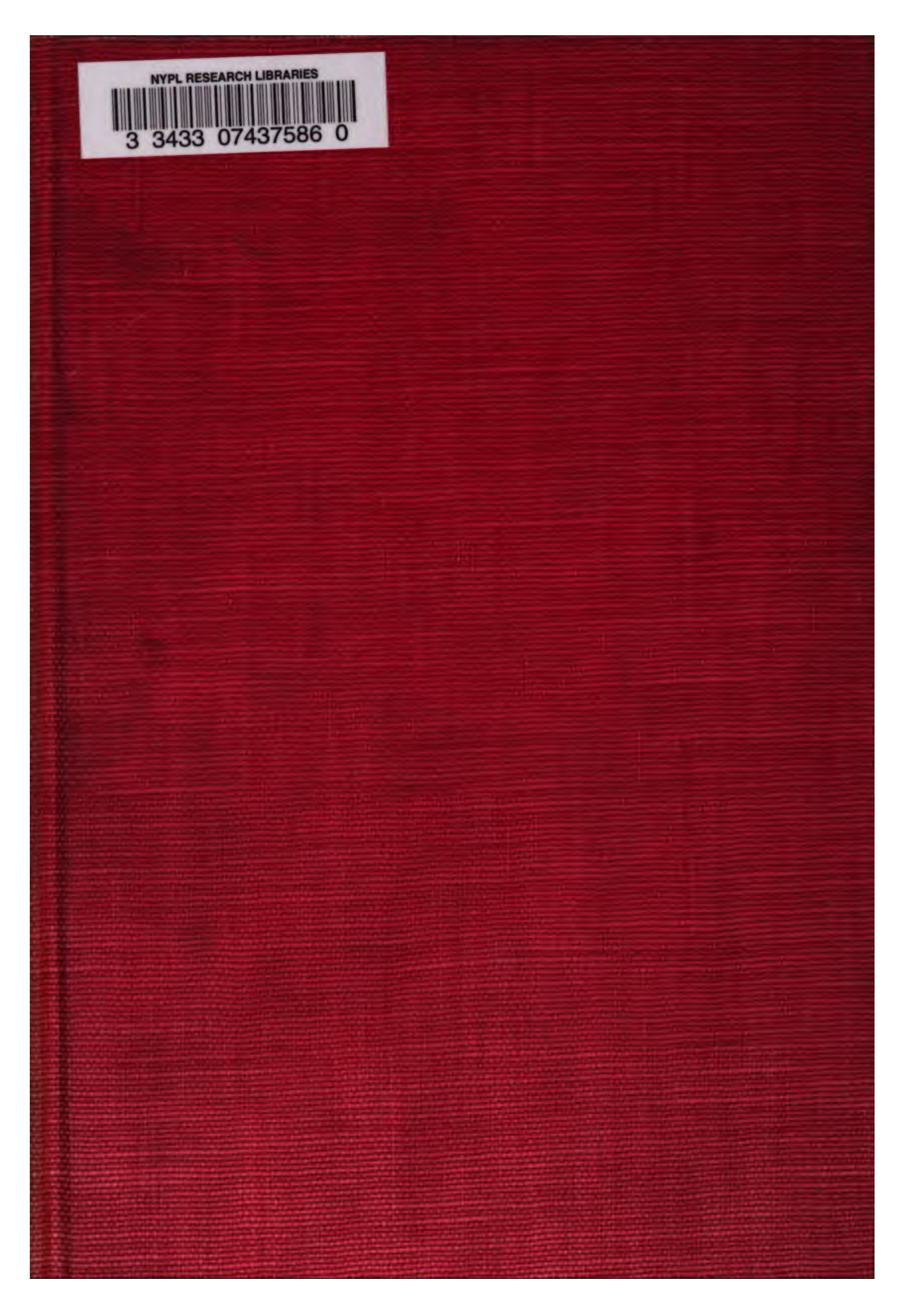
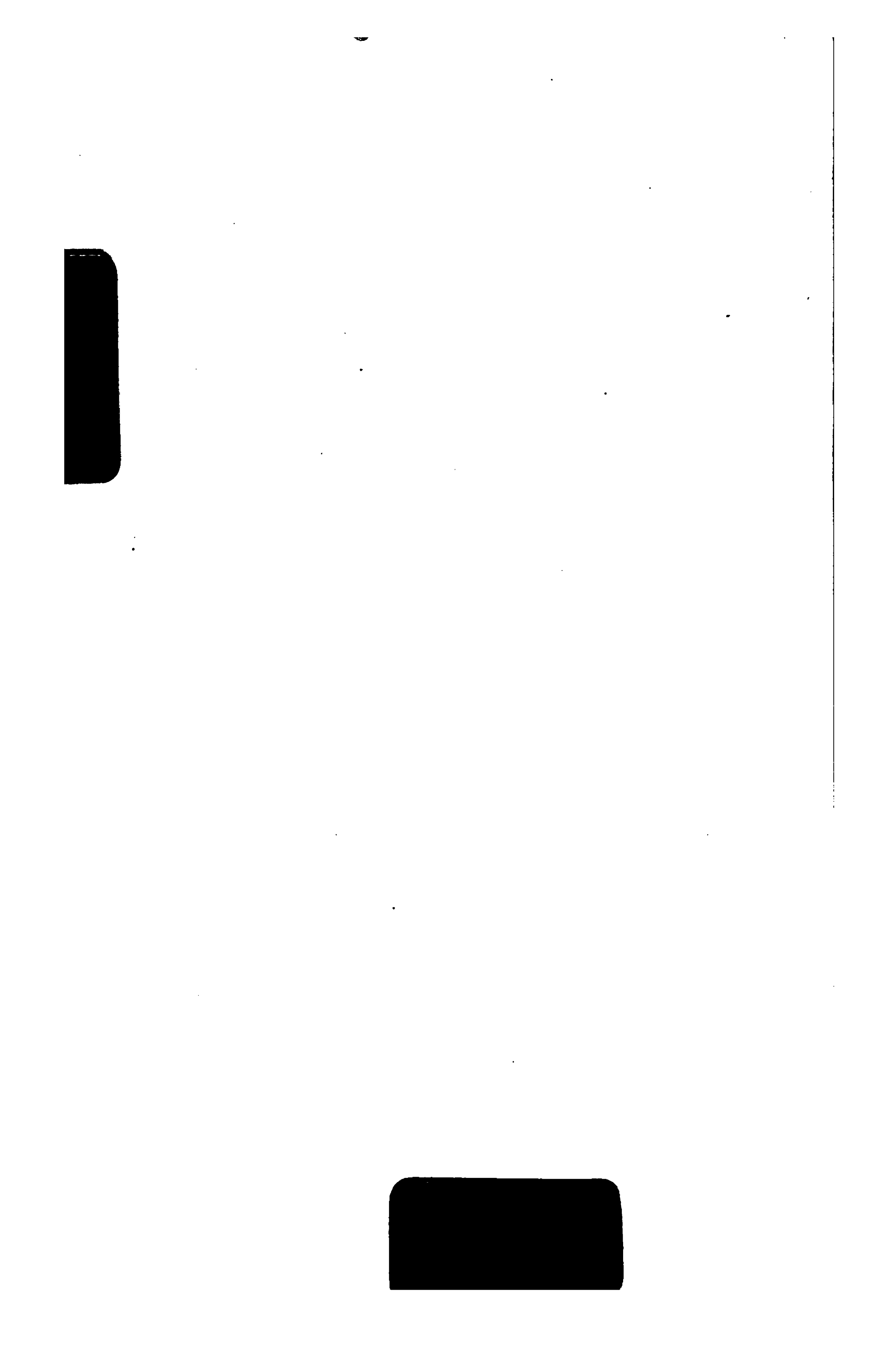

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07437586 0



# JAHRBUCH

DER

# DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

12

ZWOELFTER JAHRGANG.

---

WEIMAR.
IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE,
1877.

L. Reiter'sche Buchdruckerei (Otto Dornblüth) in Bernburg.

# Inhaltsverzeichnifs.

# Die
# epischen Elemente in Shakespeare's Dramen.

## Einleitender Vortrag
## zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

**N. Delius.**

---

Wenn ich in dem Vortrage, für den ich mir Ihre gütige Aufmerksamkeit erbitten möchte, die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen behandle, so verkenne ich nicht, dass mein Thema mit diesem Titel vielleicht nicht ganz genau bezeichnet ist. Jedenfalls bedarf die von mir in Ermanglung einer bessern gewählte Benennung einer näheren Begriffsbestimmung, schon um einer Missdeutung vorzubeugen, die nahe genug zu liegen scheint. Denn in den Werken desjenigen Dichters, der in aller Welt als der im höchsten Sinne dramatische gilt, epische Bestandtheile nachweisen zu wollen — das erschiene doch leicht als ein tollkühner Versuch, eben diesen Werken ihren echtdramatischen Charakter abzusprechen und den Verfasser selbst einer ungehörigen Vermischung zweier verschiedenen Dichtarten, der dramatischen und der epischen, zu bezichtigen. Eine solche Absicht aber liegt mir durchaus fern. Im Gegentheil hoffe ich dieses scheinbare Residuum der Epik, welches wir in Shakespeare's Dramen finden, wesentlich als ein nothwendiges Ingrediens seiner Dramatik erklären zu können.

Als epische Elemente nämlich in Shakespeare's Dramen wage ich alle diejenigen Partieen zu fassen, in welchen der Dichter durch den Mund der auftretenden Personen nur erzählen oder schildern lässt, was sich allenfalls seinen Zuschauern in scenischer Darstellung hätte vorführen lassen. Die Veranlassungen, die den Dichter zu

solchem Verfahren bestimmten, sind eben so mannigfaltig wie die Bethätigungen seiner Procedur und werden nicht minder durch die Beschaffenheit des jeweiligen vorliegenden Stoffes, der Grundlage des Schauspiels, als auch durch den Plan und Entwurf des Kunstwerks von Seiten des Dichters bedingt. Im Allgemeinen aber und abgesehen von den nachher zu specificirenden Modificationen im Einzelnen lassen sich etwa folgende Kategorien Shakespeare'scher Epik im Drama aufstellen.

*Erzählt* wird zunächst die *Vorgeschichte* der im Schauspiel auftretenden Personen, soweit ein Bericht davon zum Verständniss der beginnenden dramatischen Handlung dem Dichter erforderlich schien. Und zwar wird sie erzählt, entweder weil sie zeitlich dem Anfange des Dramas zu weit vorausgegangen war, als dass sie sich dramatisirt bequem der architektonischen Gliederung des Ganzen hätte einfügen lassen. Oder aber die Vorgeschichte wird erzählt, weil ihre Handlung und ihr Personal nur theilweise und nur locker mit der Handlung und dem Personal des eigentlichen Schauspiels zusammenhängt. In beiden Fällen hat unser Dichter von diesem Auskunftsmittel der Berichterstattung einen sparsameren Gebrauch gemacht als manche seiner dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen, während doch andererseits die grössere Freiheit der Bewegung, deren sich die Englische Bühne vor vielen andern Bühnen erfreute, ihn niemals veranlassen konnte, auf Kosten der dramatischen Einheit seines Schauspiels nun auch dieses epische Beiwerk in den Bereich der Dramatisirung zu ziehen.

Ein andres episches Element, das uns in Shakespeare's Dramen begegnet, lässt sich als das *episodische* bezeichnen, insofern dasselbe nicht wie die Vorgeschichte den Expositionsscenen einverleibt wird, sondern gelegentlich durch das ganze Schauspiel zerstreut sich bemerkbar macht. Die Anwendung dieses episodischen Elementes nun ist vorzugsweise auf zwei künstlerische Motive zurückzuführen: einmal auf eine praktische Berücksichtigung jener dürftigen ökonomischen Verhältnisse des Englischen Theaterwesens zu Shakespeare's Zeit, welche auf dem aller Scenerien und sonstiger Apparate baaren Schauplatz dem Auge der Zuschauer wenig mehr als den Anblick der agirenden Personen darzubieten vermochten. Aller mangelnde Pomp und Decorationswechsel, den unsere Theatermaler und Maschinisten in so mannigfachen Formen als eine schier unentbehrliche Ergänzung, man kann sagen, als eine selbstverständliche Verdeutlichung der dramatischen Handlung liefern, alle diese damals mangelnden Vorkehrungen mussten der nachhelfenden Phantasie des englischen

Publicums, durch das Dichterwort vermittelt, in anschaulich detaillirten Schilderungen überall, wo es nöthig war, zugeführt werden.

In den Shakespeare'schen Schauspielen erscheint denn dieses descriptive Element, das sich freilich nur im weiteren Sinne als ein episches bezeichnen lässt, häufig verknüpft mit dem eigentlich epischen einer Berichterstattung, welche dem Dichter eine ganze, sonst erforderliche, aber dem raschen Fortschritte des Dramas hinderliche Scene erspart und dem Zuschauer zugleich zu einer willkommenen Orientirung, rückwärts oder vorwärts blickend, dient.

Indem wir nun versuchen, zu der vorläufig hier aufgestellten Theorie Shakespeare'scher Dramaturgie die Belege der Praxis in den Werken des Dichters zu sammeln, kann es sich bei der Kürze der vergönnten Zeitfrist natürlich nur um eine Auswahl handeln, um eine Auswahl sowohl der hervorragendsten Dramen wie in diesen Dramen selbst um eine Auswahl der betreffenden Belege. Und zwar empfiehlt es sich aus demselben Zweckmässigkeitsgrunde, in jedem einzelnen Schauspiel, welches wir unserer Betrachtung unterziehen, *sämmtliche* vorher characterisirte Kategorien epischer Elemente hervorzuheben.

Wir beginnen also mit einigen Dramen aus Shakespeare's mittlerer Periode, welche zugleich den Höhepunkt seiner Kunst in sich begreift und nehmen zuerst den *Kaufmann von Venedig.* Die Vorgeschichte dieses Dramas hat der Dichter den beiden ersten Scenen in kurzen, aber genügenden Andeutungen einverleibt: Bassanio's frühere Liebeswerbung um die reiche Erbin von Belmont und die seltsamen Bedingungen, welche das Testament des Vaters den Freiern der Porzia auferlegt hat. In der humoristisch satirischen Schilderung, welche Porzia dann im Gespräche mit der vertrauten Zofe Nerissa von ihren Bewerbern entwirft, erspart sich der Dichter die Nothwendigkeit einer ganzen Reihe von Scenen, in denen diese Bewerber uns sonst vor den verhängnissvollen drei Kästchen hätten vorgeführt werden müssen. Da genügte es, statt aller Uebrigen den Maroccanerprinzen und den Prinzen von Arragon nach einander in der fatalen Situation einer verkehrten Wahl und verunglückten Werbung zu präsentiren. — Im zweiten Akte hat der Dichter zwei Momente nur erzählen lassen und nicht dramatisirt: Shylock's Verzweiflung und Wuth, als er die Entführung zugleich seiner Tochter und seiner Ducaten erfährt und nun, von dem lärmenden Muthwillen aller Gassenjungen verfolgt, in Venedig umherläuft. — Im schroffen Gegensatze zu diesem Momente, dessen Dramatisirung für den feineren Geschmack doch etwas zu scurril ausgefallen

wäre und die Wirkung von Shylock's späterem Auftreten beeinträchtigen konnte, steht in derselben Scene der einfach rührende Bericht eines Augenzeugen von der Trennung Bassanio's und Antonio's, welche in scenischer Darstellung einer weitern Entwicklung bedurft und den gerade da rasch vorwärts strebenden Gang der Handlung verzögert hätte.

Im *Sommernachtstraum* bezieht sich die Vorgeschichte des Dramas wesentlich auf den Zwist zwischen Oberon und Titania, auf dessen Anlass und auf dessen für die ganze Natur und Menschheit so unheilvolle Folgen. Shakespeare lässt diese Wirren durch den Mund der Feenkönigin und ihres Gemahls selber auseinandersetzen, wie eben vorher der schelmische Puck sich seiner verschiedenen losen Streiche berühmt hat, zu seiner Charakteristik und zur Vorbereitung des Publicums auf *die* Streiche, die er bald nachher im Drama auszuführen hat. Ein drittes descriptiv-episches Element in demselben zweiten Akte unseres Schauspiels ist dann Oberon's Bericht von der Blume, deren Saft, auf die Augenlider der Liebespaare geträufelt, solche arge Irrungen bewirken sollte. Welche Deutung man nun auch immerhin diesem vielfach commentirten Passus geben mag, so viel steht fest: eine augenfällige scenische Darstellung des Vorganges hätten die beschränkten Bühnenverhältnisse jener Zeit nicht gestattet; und doch musste dieser Vorgang in Betracht seiner bedeutsamen Folgen für die Entwicklung des betreffenden Schauspiels dem geistigen Auge der Zuschauer möglichst nahe gerückt werden in einer anschaulichen, fesselnden Schilderung. Und *die* ist, scheint es, unserm Dichter denn auch in vollem Maſse gelungen. Seine Zuschauer *sahen* gleichsam, während sie im Theater den Worten Oberon's lauschten, Oberon selbst auf dem beschriebenen Vorgebirge sitzen. Sie *sahen* mit Oberon's Augen, wie Cupido's allmächtiger Pfeil von der im Westen thronenden Vestalin abprallte und dafür das unscheinbare Blümchen, das vorher weiſs gewesen war, verwundete und roth gesprenkelt färbte. Sie *sahen* zugleich, wie, im Gegensatze zu der unverletzlichen Keuschheit jener Vestalin, eine Sirene mit ihrem verführerischen Gesange das wilde Meer bezwang und die Sterne, liebebethört, aus den vorgeschriebenen Bahnen lockte.

In der *Gezähmten Keiferin* finden wir zwei drastische Schilderungen, so aus dem Leben gegriffen, so in die Augen springend, als sähen wir das bloſs Erzählte leibhaftig und scenisch uns vorgeführt: Petruchio's studirt nachlässigen Aufzug, da er zu seiner Hochzeit angeritten kommt, und sein höchst ungenirtes Gebahren bei der Trauungsfeier. Aber der mit allen möglichen Pferdekrankheiten be-

haftete Gaul nimmt sich in Shakespeare's detaillirter Beschreibung vielleicht vortheilhafter und minder unästhetisch aus, als er auf der Bühne erschienen wäre, selbst wenn die Bretter jener Zeit solche vierfüfsigen Schauspieler hätten tragen können. Und Petruchio's ungeberdige Haltung am Traualtar, sein Fluchen, seine thätliche Misshandlung des Pfaffen und des Küsters, hätte, dem Publicum sichtlich vorgeführt, schwerlich *die* reinkomische Wirkung erzielt, welche Gremio's naive Erzählung davon hervorzubringen berechnet und geeignet war.

Reicher als die Gezähmte Keiferin an epischen Elementen erscheint das Drama *Wie es Euch gefällt.* Da empfangen wir zunächst in der Expositionsscene eine Darstellung der Familienverhältnisse der drei Brüder, welche zur Orientirung der Zuschauer erforderlich war und doch keine scenische Vorführung vertrug. Dass in den folgenden Scenen der Dichter sich begnügt hat, von dem Wettkampfe des Ringers Charles mit den drei Söhnen des alten Mannes nur durch den Mund des Höflings Lebeau berichten zu lassen, statt uns diesen Kampf mit seinem tödtlichen Ausgange vorzuführen, das erscheint durch eben diesen Ausgang ästhetisch schon gerechtfertigt. Der Dichter mochte denken, was sein Narr Probstein bei dieser Gelegenheit ausspricht: 'Es ist das erste Mal, dass ich hörte, dass das Rippenzerbrechen ein Spafs für Damen wäre.' — Im zweiten Akte musste die Schilderung des melancholischen Jaques, wie er beim Anblick des verwundeten und von seinen Genossen gemiedenen Hirsches moralisirt, dem wirklichen Auftreten dieses misanthropischen Humoristen vorhergehen, um den Zuschauern den in die dramatische Handlung weiter nicht eingreifenden Character des Jaques — offenbar eine Lieblingsschöpfung Shakespeare's — verständlich und interessant zu machen. Jener verwundete Hirsch aber wäre für Shakespeare's Bühne wahrscheinlich ein ebenso schwierig zu beschaffendes Requisit gewesen, wie im vierten Akte unseres Schauspiels die Löwin und die Schlange, die das Leben des schlafenden Oliver bedrohen und durch Orlando verscheucht werden. Die Begegnung der beiden feindlichen Brüder im Ardenner Walde und die daraus entspringende Versöhnung hat unser Dichter daher effectvoller in Oliver's detaillirtem Bericht an Rosalinde und Celia schildern als den Augen des Publicums vorführen mögen. — Eine andre Bewandtniss mochte es haben mit dem folgenden und letzten epischen Elemente unseres Dramas. Da tritt nämlich zum Schlusse Oliver's und Orlando's dritter Bruder auf und berichtet, wie der Usurpator, auf dem Kriegsmarsch gegen den vertriebenen herzoglichen Bruder begriffen, durch einen Eremiten be-

kehrt und zur Verzichtleistung auf seine usurpirte Herrschaft veranlasst worden sei. Eine Scene, in welcher diese überraschend wunderbare Bekehrung mit der erforderlichen Motivirung ausgeführt worden wäre, hätte den vorher schon so glücklich eingeleiteten Abschluss der dramatischen Handlung durch ein neu eintretendes Moment in störender Weise verzögert. Eine solche Scene hätte, nebenbei bemerkt, sich auch kaum mit Shakespeare's Dramatik vertragen, welche fast überall gegen das Ende die noch restirenden Ereignisse eher leicht zu skizziren als gründlich auszumalen pflegt.

*Die lustigen Weiber von Windsor* haben nur *ein* episches Element aufzuweisen: Falstaff's Bericht von seinen ausgestandenen Leiden, wie er, mit Frau Fluth's schmutziger Wäsche in den Korb verpackt, schmorend in Fett und Bedrängniss, von den ahnungslosen Knechten in das kalte Bad der Themse ausgeschüttet wird. Auf den ersten Anblick könnten wir fast bedauern, dass die Shakespeare'schen Bühnenverhältnisse nicht gestattet haben, statt des bloſsen Berichts diese drastische Scene selbst dem Auge des Publicums vorzuführen; aber am Ende hätte auch die geschickteste Inscenirung mit dem leidenden Falstaff als Mittelpunkt nicht *den* hohen Grad wirksamster Komik erzielt, den Falstaff's lebendige Schilderung seiner Erlebnisse in allen schaudernden Reminiscenzen seines überstandenen Märtyrthumes auf empfängliche Gemüther hervorbringen muss; ganz zu geschweigen von dem Eindrucke, den Falstaff damit auf seinen projectirten Hahnrei, den ihm in einer Verkleidung nahenden Gatten der Frau Fluth, machen sollte.

Wenn wir von den bisher betrachteten Schauspielen aus Shakespeare's mittlerer Periode zu denen seiner späteren dramaturgischen Wirksamkeit übergehen, so entdecken wir, dass da schon die eigentliche Wahl seiner Stoffe und die dadurch bedingte Fülle der zu dramatisirenden Handlung unseren Dichter zu einer häufigeren und ausgedehnteren Benutzung jenes Auskunftsmittels einer epischen Berichterstattung veranlassen musste. Bedeutsam tritt das unter Andern in dem *Wintermärchen* hervor. Die Vorgeschichte der beiden Könige, ihre auf gemeinsame Erziehung gegründete Jugendfreundschaft, die so jäh durch grundlose Eifersucht zerrissen werden sollte, wird kurz, aber genügend in der Expositionsscene zwischen zwei Herren vom Hofe verhandelt. Den majestätischen Pomp des Delphischen Orakeldienstes, in dessen Schilderung nach der Hypothese einiger Commentatoren unserm Dichter das katholische Hochamt vorgeschwebt haben soll, würden die spärlichen Theatereinrichtungen jener Zeit schwerlich so wirkungsreich dem Publicum vorgeführt

haben, wie das in dem Dialoge der heimkehrenden Abgesandten des Sicilischen Königs erreicht wird. Erzählt wird auch und nicht dargestellt, als über die Darstellungskräfte des damaligen Theaters hinausgehend, der gleichzeitige Untergang des Antigonus und seiner Gefährten, wie *er* von einem Bären aufgefressen wird und *sie* im Schiffbruch zu Grunde gehen: beides in der naiven Erzählung des Rüpels so plastisch verknüpft, wie die vollendetste Maschinerie des modernen Theaters es kaum wiederzugeben vermöchte. — Anders verhält es sich gegen das Ende dieses Dramas mit der Scene des Wiedersehens und der Versöhnung der beiden, so lange durch verhängnissvolle Wirren getrennten königlichen Freunde und mit der Scene der Anerkennung der Schäferin Perdita als der verlornen Königstochter. Wenn unser Dichter sich damit begnügt hat, diese eintretenden Momente in allen ihren ergreifenden Details uns nur durch den Mund eines Augenzeugen schildern zu lassen, statt sie uns leibhaftig vorzuführen, so konnte ihn füglich nicht wie bei der eben vorher erwähnten Scene eine Rücksicht auf die beschränkten äufserlichen Bühnenverhältnisse leiten, sondern nur ein innerliches Motiv. Ging doch diese Erkennungsscene unmittelbar jener bedeutsameren Scene voraus, welche mit der Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hermione, mit der wunderbaren Belebung ihres vermeintlichen Standbildes das ganze Drama krönen sollte. Da hätte eine scenische Vorführung *beider* Momente in rascher Aufeinanderfolge leicht die so einzige unübertroffene Wirkung des letzteren wesentlicheren abschwächen können.

Sehr umfangreiche und verwickelte Vorgeschichten, deren Berichterstattung zum Verständniss der dramatischen Handlung in die Expositionsscenen verflochten werden musste, haben ferner zwei Schauspiele aus Shakespeare's letzter Periode aufzuweisen: *der Sturm* und *Cymbeline*. Die erstere Vorgeschichte, welche sich um die Schicksale Prospero's, seine Thronberaubung in Mailand und seine Zauberherrschaft auf der Insel dreht, wird sehr passend von ihm selber seiner Tochter Miranda erzählt, und zwar in dem Momente, da ein von ihm selbst veranlasster Seesturm und Schiffbruch seine Feinde in seine Hände liefert. — Mehr äufserlich mit dem Drama verknüpft erscheint die freilich ungleich complicirtere Vorgeschichte des Cymbeline. Da hat in der Expositionsscene und in dem Dialoge der beiden Hofleute zur Orientirung der Zuschauer der Dichter den Einschlag einer ganzen Reihe von Fäden in sein künstlerisches Gewebe zu bewirken, welche dann im Verlaufe des Dramas fortgesponnen und mit einander verflochten werden sollen: nämlich die kurz vorher

erfolgte zweite Vermählung des Königs Cymbeline, die Intrigue der Königin, ihren Sohn der Tochter des Gemahls zu verloben, jener Imogen, die sich aber mittlerweile mit dem Posthumus vermählt hat; die Herkunft dieses Posthumus und seine bevorstehende Verbannung; endlich die Geschichte der beiden im zartesten Lebensalter geraubten Königssöhne. Hätte Shakespeare alle diese verschiedenen Antecedentien seines Dramas dramatisiren wollen, sein ohnehin umfangreiches Schauspiel hätte leicht doppelt so lang, aber damit schwerlich interessanter oder kunstgemäfser werden können. — Auch die grofse, an Enthüllungen, Erkennungen und Begegnungen so reiche Schlussscene des Cymbeline konnte die ganze Reihe ihrer effectvollen Einzelheiten nur dann geordnet und übersichtlich vorführen, wenn eben alles Andere darin als episches Element behandelt wurde: so der Bericht von den Heldenthaten des Belarius und seiner königlichen Pflegesöhne; der Bericht von dem Tode der Königin; die römischen Conflicte; &c.

Während die vorher von uns betrachteten Shakespeare'schen Schauspiele nach der Eintheilung der ältesten Gesammtausgabe in die Kategorie der Comödien fallen, gehört nach derselben Eintheilung Cymbeline schon den Tragödien an und bildet somit für unsere Erwägung einen passlichen Uebergang zu denjenigen Dramen unseres Dichters, welchen nach unserer Auffassung der Titel einer Tragödie eher als dem Cymbeline zukommt. In diesen sogenannten grofsen Tragödien werden wir das epische Element in ungleichem Mafse vertreten finden, bald stärker, bald schwächer, je nachdem der dem Dichter vorliegende Stoff für seine Dramatisirung dieses ergänzenden Hülfsmittels zu bedürfen schien. Am wenigsten macht sich solches Bedürfniss in Shakespeare's einheitlichsten Tragödien geltend: in *Othello* und in *Macbeth.* — In Othello sind es eigentlich nur zwei, der Vorgeschichte des Dramas angehörige Partieen, welche erzählt statt vorgeführt werden: in den Expositionsscenen Jago's Bericht von der ungerechten und kränkenden Zurücksetzung, die er im Amte von Seiten Othello's habe erdulden müssen, nnd Othello's Bericht von seiner Liebeswerbung um Desdemona. Es sind das beides keine einzelnen Momente, es ist vielmehr eine Aneinanderreihung solcher Momente, die sich füglich in der Erzählung zusammenfassen und zu grofser dramatischer Wirkung an geeigneter Stelle wohl anbringen, schwerlich aber sich selbst dramatisiren liefsen. Oder sollen wir etwa annehmen, dass der Dichter einen gröfseren dramatischen Erfolg erzielt hätte, wenn er uns den Mohren als Gastfreund im Hause Brabantio's vorgeführt, wie er da von seinen wunderbaren Reisen

und Kriegsabenteuern berichtet und endlich, von Desdemona ziemlich unverblümt dazu aufgefordert, um ihre Hand wirbt? Gewiss musste wie auf den Senat Venedigs in der Rathsversammlung, so auf das Shakespeare'sche Publicum im Theater *der* Eindruck ein viel tieferer sein, den Othello's zu seiner Rechtfertigung vorgetragener Bericht von dem romantischen Verlaufe seiner Brautwerbung hervorbringen konnte.

Einen ebenso spärlichen Gebrauch von dem epischen Elemente hat der Dichter für seinen Macbeth gemacht. Von Macbeth's Tapferkeit im Kampfe mit dem Rebellen und dem Norweger lässt Shakespeare den verwundeten Krieger berichten: eine dramatische Vorführung dieser Schlachtscenen selbst, wenn sie thunlich erschienen wäre, hätte doch den für die Katastrophe des Stücks bestimmten Einzelkämpfen in ihrer dramatischen Wirkung Eintrag gethan. — Bedeutsamer erschien es, dass die Ermordung Duncan's und nachher seiner beiden Kämmerlinge nur erzählt, nicht aber dargestellt wird. Es kam dem Dichter darauf an, nicht diese blutigen Thaten selbst zu zeigen, sondern die Abspiegelung derselben an den Thätern einerseits und an den davon Betroffenen andrerseits, und in diesem doppelten Reflex des Mordes erst den beabsichtigten Eindruck auf das Publicum zu gewinnen.

Wie unser Dichter in seiner Jugendtragödie *Romeo und Julie* dem lyrischen Element einen freieren Spielraum gegönnt hat, als seine spätere gereiftere Kunst ihm vielleicht verstattet haben würde, so ist darin auch das epische Element reichlicher vertreten, als er selbst auf der Höhe seiner dramatischen Wirksamkeit es wahrscheinlich für gerechtfertigt erachtet hätte. Zwar dass Romeo's unfruchtbare Liebesschwärmerei für die hartherzige Rosaline nur in seinen und seiner Freunde Reden figurirt, ohne dass der Gegenstand dieser seiner ersten Huldigungen uns in Person vorgeführt wird — das mag in der Dramaturgie des Dichters seinen guten Grund haben. Es gehörte dieses Verhältniss eben zur Vorgeschichte des Schauspiels. Anders steht es aber um verschiedene epische Excurse, welche lediglich das entweder vorher oder nachher dem Zuschauer noch scenisch Vorgeführte berichten. So z. B. Benvolio's Erzählung von den blutigen Händeln, denen eben erst vor den Augen des Publicums Mercutio und Tybalt zum Opfer gefallen waren. Ferner im vierten Akte die detaillirte Schilderung, welche der Mönch von der Wirkung seines Schlaftrunks, von Julia's Scheintod und ihrer Bestattung entwirft. Endlich zum Schlusse des Dramas die lange Recapitulation aller vorhergegangenen Ereignisse im Munde des Mönches.

Das sind Ueberflüssigkeiten, welche der gereiftere Shakespeare in seiner Folgezeit sicher zu vermeiden gewusst. Vielleicht hätte er dann auch Mercutio's phantastisch humoristische Schilderung der Feenkönigin Mab, die mit dem Drama in keiner ersichtlichen Verbindung steht, nicht darin aufgenommen, so anmuthig dieses Genrebild, lediglich als Beiwerk betrachtet, auch erscheinen mag. — Kein solches Beiwerk haben wir dagegen in der Beschreibung des ärmlich ausgestatteten Apothekerladens in Mantua, dessen Anblick den lebenssatten Romeo auf die Möglichkeit bringt, hier das ihm nothwendige Gift zu kaufen. Shakespeare's Bühne konnte wohl die Jammergestalt des ausgehungerten Apothekers vorführen, nicht aber den das Bild dieser Misere vervollständigenden Laden mit seinem ebenso bunten wie werthlosen Kram.

Im *König Lear* hat nicht nur der stoffliche Reichthum des Sujets, sondern auch der rasche Fortschritt der dramatischen Handlung die Einfügung mancher epischen Elemente veranlasst. Zwar die Vorgeschichte, welche den durch das ganze Drama sich hinziehenden Parallelismus der Lear'schen und der Gloster'schen Familienverhältnisse schon im Keime enthält, ist in der Expositionsscene zwischen Kent und Gloster angedeutet. — Die lange Reihe von Misshelligkeiten zwischen den Rittern Lear's und dem Hausgesinde der Goneril, welche stets weiter um sich greifend endlich den Bruch zwischen Vater und Tochter herbeiführen, diese liefs sich scenisch nicht wohl darstellen, sondern musste zusammengefasst aus den Reden der verschiedenen Betheiligten erhellen. — Ebenso ist eine Fülle von thatsächlichem Stoff, welche dramatisirt wenigstens einen ganzen Akt weggenommen hätte, verarbeitet worden in jener Orientirungsscene zum Anfang des dritten Akts, in dem Gespräche Kent's mit einem Edelmann. Da erfahren wir Lear's ersten Wahnsinnsausbruch; das gespannte Verhältniss zwischen seinen Schwiegersöhnen Albany und Cornwall; die Rüstungen Frankreichs gegen England. Eine zweite Orientirungsscene zu ähnlichem Zwecke hat der Dichter dem vierten Akte einverleibt, wiederum in einem Gespräche Kent's mit demselben Edelmann. Da werden durch die Berichterstattung des letztern folgende einzelne Scenen erspart und ersetzt, welche der Bau des Dramas sonst erfordert hätte; eine Scene, welche die plötzliche Rückkehr des französischen Königs in sein Land und damit sein Verschwinden aus dem fernern Verlaufe des Schauspiels motivirt haben müsste; eine Scene, in welcher Cordelia die herzzerreifsende Kunde von den Leiden ihres geliebten Vaters und von den Freveln ihrer unnatürlichen Schwestern empfängt; eine Scene, welche uns

den alten Lear in einer neuen Phase seines Wahnsinns vorführt. — In anderm Sinne aufzufassen ist das epische Element jener meisterhaften Schilderung des Kreidefelsens bei Dover, welche Edgar zur Täuschung seines geblendeten Vaters fingirt. Für Shakespeare's Publicum hatten diese und ähnliche fein ausgemalte Detailmalereien, die uns für das Drama leicht entbehrlich scheinen könnten, doch eine tiefere und weitere Bedeutung: sie mussten dem *geistigen* Auge und der Phantasie der Zuschauer *die* Bilder vorzuzaubern suchen, welche die ärmliche Scenerie der damaligen Bühne dem *leiblichen* Auge herzustellen nicht vermochte. So wird, um hier gleich einige verwandte Beispiele aus Shakespeare's geschichtlichen Dramen anzuführen, in *König Richard II.* Bolingbroke's feierlicher Einzug in London, im *König Heinrich V.* das Heerlager der Engländer am Vorabend der Entscheidungsschlacht in Frankreich nur in allen characteristischen Einzelnheiten beschrieben, nicht aber uns vorgeführt. So wird in *Coriolanus* der Triumph des Marcius durch die Strafsen Roms, in *Antonius und Cleopatra* die erste Begegnung der Aegyptischen Königin und des Römischen Triumvir auf dem Flusse Cydnus in den prächtigsten Farben geschildert, aber nicht gezeigt — alles Scenen, in deren sichtlicher Darstellung die Kunst moderner Decorationen und scenischer Arrangements ihre ganze Virtuosität entfalten und dem Dichter die Mühe seiner Detailmalerei in Worten abnehmen würde.

Um aber nach dieser Abschweifung nochmals auf den König Lear zurückzukommen, so haben wir in ihm schliefslich noch *ein* episches Element zu verzeichnen: den am gebrochenen Herzen sterbenden Gloster lässt uns der Dichter nicht mehr schauen, sondern er führt ihn nur in Edgar's ergreifendem Berichte vor, ebenso wie er den Tod der im Gefängniss erhängten Cordelia nur kurz erzählen, nicht aber auf der Bühne spielen lässt. Die ganze Theilnahme des Publicums sollte sich eben auf den alten Lear selber concentriren, und nicht durch den Anblick des anderweitigen Jammers davon abgelenkt und zerstreut werden.

Im *Hamlet* wird die Vorgeschichte des Dramas nicht wie in manchen andern Schauspielen in einen einzigen Bericht zusammengefasst und einer einzigen Expositionsscene einverleibt. Vielmehr zieht sich dieser Stoff, künstlerisch vertheilt, durch den ganzen ersten Akt der Tragödie hin, je nach der Stellung der einzelnen Personen zu den einzelnen Momenten dieses Complexes von Thatsachen. Hamlet's Vater als siegreicher Held und Kriegsfürst gegen Norweger und Polen figurirt in der Rede Horatio's bei der ersten

Erscheinung des Geistes. Als Schlachtopfer des Brudermordes figurirt er erst gegen den Schluss des ersten Akts bei der zweiten Erscheinung in dem Berichte des Geistes selbst an seinen Sohn. Dazwischen fallen dann in der Hofversammlung die von dem jüngern Norwegischen Fortinbras angestifteten Wirren und deren diplomatische Beilegung durch die von dem neuen Dänenkönig angeordnete Gesandtschaft. Es lag dem Dichter offenbar daran, den thatenkräftigen und thatenlustigen Fortinbras, dessen *persönliches* Auftreten er erst für eine spätere Partie seines Dramas bestimmte, schon früh in bedeutsamen Gegensatze zu dem thatenscheuen Hamlet einer aufmerksamen Notiznahme seines Publicums zu empfehlen. Hamlet's Liebe zu Ophelia wird uns nicht scenisch, sondern nur in den Warnungen des Polonius und des Laertes vorgeführt; und selbst Hamlet's erste Begegnung mit der Geliebten in seiner angenommenen Wahnsinnsrolle, welche ein anderer Dramatiker vielleicht zu einer effectvollen Scene verarbeitet hätte, lässt unser Dichter lediglich in dem fassungslosen Berichte der aufgeschreckten Ophelia schildern. Da Shakespeare später Anlass genug fand, seinen Helden in dieser so vielfach nüancirten Wahnsinnsrolle zu zeigen, so kam es ihm für diesen ersten Fall nur darauf an, sein Publicum auf jene bevorstehende Wandlung vorzubereiten. Er legte damit für den Fortgang seiner dramatischen Handlung das gröſste Gewicht *nicht* auf das Wiedersehen der beiden Liebenden unter so veränderten Umständen, sondern auf die verschiedenen Deutungen, welche Polonius einerseits, das Königspaar andrerseits dem Benehmen Hamlet's geben möchte.

Verfolgen wir nun weiter das epische Element durch den Verlauf unsrer Tragödie, so frappirt es uns, dass dieses epische Element gelegentlich nicht im Einklange steht mit dem entsprechenden *dramatischen* Elemente. So sehen wir z. B. zum Schlusse des ersten Actes Hamlet fest entschlossen, die nur ihm gemachten Mittheilungen des Geistes Niemandem, auch seinem Freunde Horatio nicht, zu verrathen. Im dritten Acte aber bei Gelegenheit des aufzuführenden Schauspiels im Schauspiel erfahren wir aus Hamlet's Munde, dass er inzwischen doch den Horatio mit allen Umständen des Brudermordes bekannt gemacht hat. Da vermissen wir denn eine Scene, in welcher Hamlet seine Sinnesänderung in diesem Punkte irgendwie erklären und motiviren musste. — Ferner im vierten Acte erzählt König Claudius dem Laertes von dem Besuche jenes französisch-normännischen Cavaliers am dänischen Hofe, wie derselbe Laertes' Fechtkunst gepriesen und dadurch in hohem Grade Hamlet's Neid

und Verlangen erregt habe, sich mit Laertes einmal in solchem Waffenspiel messen zu können. Blicken wir nun aber auf den vorherigen Verlauf des Dramas zurück, von der Abreise des Laertes nach Frankreich bis zu seiner urplötzlichen Heimkehr, und blicken wir zugleich auf Hamlet's Verhalten während dieser ganzen Zeitfrist, so finden wir keinen Moment, in welchem diese angebliche Wirkung seiner Lobpreisungen der Laertes'schen Fechterkünste auf Hamlet's Gemüth auch nur denkbar wäre. — Die beiden letzten epischen Elemente der Tragödie betreffen den Tod der Ophelia in dem Berichte der Königin und die Seereise Hamlet's in seinem eigenen Berichte an Horatio. In beiden Fällen verbot sich eine scenische Darstellung von selbst durch die damaligen Bühnenverhältnisse. Was der modernen französischen Oper, unterstützt durch alle erdenklichen Künste des Theatermaschinisten und Theatermalers, auf diesem Felde eine zugleich lockende und lohnende Aufgabe sein mochte, das blieb der Shakespeare'schen Volksbühne versagt und unerreichbar. Aber vielleicht zauberte des Dichters ausmalende Schilderung seiner singend, mit Blumen spielend, allgemach und ahnungslos in ihren feuchten Tod hinabgezogenen Ophelia dem damaligen Publicum ein rührenderes und ergreifenderes Bild vor, als die Zusammenwirkung aller Opernkünste das jetzt bei uns zu Wege bringt.

Die reichste Ausbeute epischer Elemente in Shakespeare's Dramen aber würden uns seine historischen Schauspiele liefern, sowohl die aus der englischen wie die aus der römischen Geschichte. In beiden boten dem Dichter seine Quellen, Holinshed's Chroniken und Plutarch's Biographien, einen so massenhaften Stoff, welchem überallhin gerecht zu werden, das Medium der Dramatisirung ohne die ergänzende Beihülfe epischer Berichterstattung schlechterdings nicht ausreichte. Aber auch auf diesem Gebiete unsere Beobachtungen fortzusetzen, versagt der Ablauf der Stunde, für welche ich bereits nur zu lange Ihre gütige Aufmerksamkeit mir erbitten durfte.

# Nachtrag
## zu dem Vortrage über die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen.

---

[Die in dem obigen Vortrage dargelegten Untersuchungen schienen mir einer Ergänzung zu bedürfen, auf welche in dem Schlusssatze nur hingedeutet werden konnte. Ich habe daher in diesem Nachtrage für die Leser unseres Jahrbuchs Shakespeare's Dramen aus der englischen und römischen Geschichte in derselben kritischen Methode behandelt, welche ich für meine Weimarische Zuhörerschaft auf eine Reihe ausgewählter Schauspiele unseres Dichters angewandt hatte. Vielleicht gewinnen wir damit einen tieferen Blick in Shakespeare's dramaturgische Werkstatt.]

Betrachten wir zunächst die englischen Königsdramen aus Shakespeare's frühester Periode, so verräth sich der angehende, nicht der vollendete Dramatiker, wie in manchen andern wesentlicheren Dingen, auch in der minder künstlerischen und minder überlegsamen Anwendung des epischen Elements. Während in den bisher durchforschten Schauspielen mit seltenen Ausnahmen auch in dieser letzten Beziehung ein feiner, zugleich echtpoetischer und sachlich practischer Calcül sich nachweisen liefs, scheint unser Dichter in seinen historischen Jugenddramen sich keine feste Norm gebildet zu haben zur Unterscheidung desjenigen Bestandtheiles, der dramatisirt werden muss, und des andern, für den der blofs erzählende Bericht ausreicht. Namentlich aber beurkundet sich Shakespeare's verhältnissmäfsige Unreife in der mehr äufserlichen Fassung dieser erzählenden Elemente, in ihrer nur lockern Verbindung mit den übrigen Theilen des Schauspiels und in der weniger dramatischen Färbung seiner nicht selten trocknen Berichterstattung. Zur Erklärung und theilweisen Entschuldigung dieser Mängel müssen wir

wir freilich berücksichtigen, für welch ein Publicum der Dichter seine ersten Königsdramen schrieb. Es war ein eben so naives wie patriotisches Publicum, das im Theater nicht etwa ein dramatisches Kunstwerk zu geniefsen erwartete — ein solches hat unser Dichter erst selber später für seine Bühne zu schaffen gehabt — es war ein Volk, das die glorreichen Thaten seiner Vorfahren und und die wechselnden Schicksale seiner Könige und Helden in einfacher aber deutlicher Gestaltung auf den Brettern an sich vorbeigehen lassen wollte. Da musste alles Augenfällige dramatisirt, alles Dazwischenliegende aber, soweit es zur Orientirung oder zur Recapitulation nothwendig schien, beiläufig berichtet werden, ohne viele künstlerische Zuthat, ohne individuelles Gepräge, wie der vorliegende Chronikenbericht den Stoff eben darbot, nur etwas mehr zusammengedrängt und selbstverständlich versificirt, da die Würde des Gegenstandes doch den Blankvers erheischte.

*Der erste Theil König Heinrich VI.* beginnt mit einer Parentation auf den eben verstorbenen König Heinrich V., die in ihrer rhetorisirenden, aber nicht individualisirenden Haltung an den tragischen Styl der unmittelbaren Vorgänger Shakespeare's erinnert und klar beweist, dass unserm Dichter das wahre Bild seines spätern Lieblingsfürsten damals noch nicht aufgegangen war. — Durchweg farblos gehalten sind in derselben Scene die rasch auf einander folgenden Hiobsposten aus Frankreich, aus denen nur in allgemeinen Umrissen die populäre Heldenfigur Talbot's emportaucht. — Nicht viel mehr lässt sich von dem epischen Bestandtheile der folgenden zweiten Scene des ersten Aktes rühmen: es ist die Vorgeschichte der Pücelle, von ihr selbst berichtet. Shakespeare giebt hier lediglich die Notizen seines Chronisten Holinshed wieder, ohne auf Grund derselben die Gestalt der gottbegeisterten Jungfrau, die freilich seinen Landsleuten in anderem Lichte erschien, selbständig dramatisch auszubilden. — Etwas lebendiger gefärbt und vom englischen Patriotismus getragen erscheint dagegen in der vierten Scene des ersten Akts Talbot's Bericht von den Leiden seiner französischen Gefangenschaft, der gewiss eine zündende Wirkung bei dem Shakespeare'schen Publicum hervorgerufen hat. — Als ein weiteres episches Element finden wir zum Schlusse des zweiten Akts den historischen Rückblick, welchen der Dichter dem sterbenden Mortimer in den Mund gelegt hat. Natürlich kam es dabei nicht so sehr darauf an, den Richard Plantagenet über seine ihm genugsam bekannten näheren Erbansprüche an den englischen Thron zu unterrichten, als vielmehr das Publicum selbst in dieser, für den Verlauf der ganzen Tetra-

logie so bedeutsamen Streitfrage zu orientiren. — Noch eingehender, aber eben so trocken wird dieselbe politische Streitfrage zu demselben Zwecke abermals erörtert im *zweiten Theile König Heinrich's VI.* (A. 2, Sc. 2). Dramatisch lebendiger und unverkennbar characteristisch für Shakespeare's mittlerweile fortgeschrittene Beherrschung und Durchdringung seines historischen Stoffes erscheinen in diesem zweiten Theile die epischen Elemente in der ersten Scene des dritten Akts, sowohl die Berichte über die bedenklichen Symptome der beginnenden Unruhen, als auch in dem Monologe York's die drastische Schilderung des Jack Cade, mit welchem der Dichter diesen Prätendenten und Rebellen im Voraus beim Publicum einführt, ehe er ihn selbst in der tragikomischen Thätigkeit seines Aufruhrs auftreten lässt. — Eine gute Probe des geschmückteren und gesuchteren beschreibenden Stils, wie er ihn in dieser seiner früheren Periode zu handhaben verstand, liefert Shakespeare in der poetischen Malerei, mit welcher die Königin Margarethe ihre Brautfahrt über's Meer zu dem ihr noch unbekannten Gemahl schildert. Der Dichter hatte hier nicht wie in den meisten Partieen seiner früheren geschichtlichen Dramen eine chronistische Vorlage zu benutzen, sondern gewährte seiner Phantasie und seiner jugendlichen Neigung zu zierlichem Concettispiel wie in anderen gleichzeitigen Dramen freien Spielraum, ohne damit gerade eine tiefere Characteristik der redenden Person zu verbinden. — Eine ähnliche Tendenz verfolgt der Dichter offenbar im *dritten Theile König Heinrich's VI.* (A. 2, Sc. 5) in dem Monologe des bedauernswerthen Herrschers, der, während der Kampf um seine Krone entbrennt, in der Nähe des Schlachtfeldes sich sehnsüchtig das idyllische Leben eines armen Schäfers ausmalt. In schroffem Gegensatze zu dieser Elegie steht (A. 3, Sc. 2) das Selbstgespräch Richard Gloster's, gleichsam das Programm zu der verhängnissvollen Tragödie des Frevels und Ehrgeizes, welche sich erst in dem folgenden letzten Drama dieser Tetralogie der Yorks und Lancasters abspielen sollte. Das Muster dazu fand der Dichter allerdings in der Chronik, aber seine ureigenste Schöpfung, Richard's Character, hat er doch schon hier selbständig entworfen, als die epische Skizze zu dem später vollständig dramatisch ausgeführten Bilde, dem Mittelpunkte des Shakespeare'schen *König Richard III.*, zu dem wir nun übergehen.

Die epischen Elemente dieser Tragödie sind vorherrschend retrospectiver Art und beurkunden durch den ganzen Verlauf des Stückes deutlich die Tendenz des Dichters, die Fäden zwischen diesem und den vorhergehenden historischen Dramen möglichst fest

und mannigfach zu schlingen. In einer früheren Abhandlung des Jahrbuchs (Bd. VII, Seite 124) habe ich vermittelst dieses Kriteriums dem Foliotexte König Richard's III. seine Authenticität zu vindiciren gesucht, im Gegensatze zu dem Quartotexte, dessen Bearbeiter solche historischen Reminiscenzen für das vorliegende Drama als Einzeldrama überflüssig erachtet und consequent gestrichen hatte. Es mag daher genügen, in Betreff *dieser* Art von epischen Elementen auf jene Abhandlung zu verweisen. Aber auch epische Bestandtheile anderer Art bietet unser Drama. Dazu gehört (A. 1, Sc. 4) Clarence's Traum, ein Seitenstück zu der vorher besprochenen Meerfahrt der Königin Margarethe, und als solches ein deutlicher Beleg zu Shakespeare's mittlerweile mächtig fortgeschrittener Kunst. Während bei diesen beiden Partieen eine dramatische Gestaltung selbstverständlich ausgeschlossen blieb, finden wir im König Richard III. zwei andre Partieen, die der Dichter ebensowohl uns scenisch hätte vorführen können, wie er sie den Betheiligten zur Berichterstattung in den Mund gelegt hat. Die eine (A. 3, Sc. 7) ist Buckingham's Erzählung von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern. Da diese Erzählung als passende Einleitung dienen sollte zu der unmittelbar darauf folgenden, zwischen Gloster und Buckingham verabredeten Farce, so hätte die drastische Wirkung der letztern dramatischen Scene durch eine vorhergehende etwaige Dramatisirung jener andern eher geschwächt als gesteigert werden können. — Die zweite Partie (A. 4, Sc. 3), die Ermordung der beiden Söhne Eduard's IV., hat der Dichter vielleicht deshalb nicht dramatisirt, weil die einfache Erwürgung zweier schlafender Kinder kaum zu *der* Wirkung sich hätte in Scene setzen lassen, welche der ergreifende Bericht von dem rührenden Bilde dieser Kinder in dem Munde der erschütterten reueerfüllten Mörder selbst auf das Publicum ausüben musste.

Zwischen dem Dramencyklus aus der englischen Geschichte, welchen Shakespeare in seiner ersten Periode schrieb, und demjenigen, welchen wir seiner mittleren Periode zuertheilen dürfen, steht das Einzeldrama *König Johann,* ausnahmsweise nicht auf Holinshed's Chronik gegründet, sondern auf ein älteres Drama von unbekanntem Verfasser. Bei der Vergleichung beider Dramen erscheint es für den Punkt, den wir hier in's Auge zu fassen haben, bemerkenswerth, dass unser Dichter, so treu er, äußerlich wenigstens, seinem dramatischen Vorgänger gefolgt ist, doch manche Scenen einfach berichten lässt, welche jener dramatisirt hat. So wird die Thätigkeit des Bastards Faulconbridge als Klosterstürmer bei Shakespeare nur ge-

legentlich in allgemeinen Umrissen (A. 3, Sc. 4 und A. 4, Sc. 2) characterisirt, während das ältere Drama ihn mit wahrem Behagen mitten in solcher erbaulichen Arbeit den Zuschauern scenisch vorführt und dabei in ein mehr als scurriles Detail verfällt. — So verhaftet im älteren Drama derselbe Faulconbridge den Propheten Peter von Pomfret im Verlauf einer ziemlich plumpen Volksscene auf der Bühne, während Shakespeare (A. 4, Sc. 2) die populäre Figur des vom Pöbel begleiteten Aufwieglers in seiner rasch abgeschnittenen Laufbahn lieber schildern als vorführen mochte. Endlich geht im ältern König Johann die Mahlzeit des Königs im Klostergarten und seine Vergiftung durch den fanatischen Mönch vor den Augen der Zuschauer vor sich; ebenso stirbt der Mönch unmittelbar auf den Trunk, und der Bastard ersticht den Abt auf der Bühne. Shakespeare begnügte sich, von diesen Dingen nur erzählen zu lassen, um durch die scenische Vorführung solcher krassen Vorgänge nicht die ergreifende volle Wirkung der Sterbescene des Königs abzuschwächen. — Ein anderes episches Element hat Shakespeare aus seinem Vorgänger mit hinübergenommen in sein Drama: die Vorgeschichte der Brüder Faulconbridge, während ein drittes mehr descriptives und reflectirendes als berichtendes Element unserm Dichter allein angehört: die Monologe des Bastards mit ihren humoristisch tiefsinnigen Glossen zu den Tagesereignissen, sei es, dass sie ihn selbst oder dass sie die vornehme Gesellschaft, in die er eingetreten ist, und die Winkelzüge ihrer Politik betreffen. Der heitere Humorist, zu welchem Shakespeare in seinem Faulconbridge den bombastischen Renommisten seines Vorgängers umschuf, bedurfte zu seiner vollständigen Erscheinung dieser epischen Zuthaten.

Die mit *König Richard II.* beginnende zweite Tetralogie aus der englischen Geschichte hat gleich in der ersten Scene ein episches Element aufzuweisen, welches einerseits retrospectiver Art ist, andrerseits aber auf die kommenden Ereignisse, den Hauptinhalt des Dramas, Bolingbroke's Verbannung und Heimkehr, vorbereitet. Die Streitpunkte zwischen dem künftigen Thronprätendenten und seinem Gegner Norfolk hat der Dichter auf Grund des ziemlich farblosen Chronikenberichtes, lebendig und individuell gefärbt, hier auseinandergesetzt und somit seine Zuschauer von vornherein orientirt und interessirt. — Dass in der folgenden Scene (A. 1, Sc. 2) Gloster's Ermordung nur erzählt, nicht vorgeführt wird, erscheint gerechtfertigt durch die Oekonomie des Dramas, vor dessen Beginn diese blutige Missethat fiel. Betont aber musste dieselbe werden als erstes Item auf dem Schuldregister des Königs, das im Laufe des Schauspiels

stets verlängert endlich seine Absetzung herbeiführt. — Bedeutsam und characteristisch ist ferner (A. 1, Sc. 4) im Munde des Königs seine gehässige, aber treffende Schilderung der Popularitätshascherei Bolingbroke's und ihres Erfolges beim grofsen Haufen. Scenisch darstellen liefsen sich diese fein berechneten Bemühungen des ehrgeizigen Mannes füglich nicht in einem Drama, das überhaupt die in der ersten Tetralogie so häufigen Volksscenen ganz ausschloss; aber der Phantasie des Publicums mussten sie doch zum Verständniss des Folgenden nahe gebracht werden. In ähnlicher Weise und Motivirung ist das epische Element in Bezug auf Bolingbroke noch an zwei anderen Stellen unseres Schauspiels verwendet worden: zunächst A. 3, Sc. 2 in den ergreifenden Selbstbekenntnissen des Königs von *seiner* sinkenden Macht und Autorität im Gegensatze zu der steigenden des heimgekehrten Prätendenten. Eine dramatische Vorführung dessen, was hier im Pathos der Verzweiflung laut wird, würde eine ganze Reihe von Scenen erfordert und doch schwerlich dieselbe psychologische Wirkung erzielt haben. Ein glänzendes Specimen der Shakespeare'schen Kunst im schildernden Stil ist der bereits gelegentlich im 'Vortrage' erwähnte Bericht York's von Bolingbroke's Einzug in London mit dem gefangenen Richard im Gefolge. Es ist begreiflich, dass diese so anschauliche Schilderung eine Londoner Theaterdirection unserer Zeit auf den Gedanken bringen konnte, mit Aufwendung allen Pompes, über den sie zu verfügen hatte, Bolingbroke's Triumphzug selbst in Scene zu setzen und einer solchen glänzenden Augenweide für das Publicum die nachträgliche Berichterstattung Yorks zu opfern. Wir Leser aber möchten die letztere auch um solchen blendenden Ersatz nicht missen und wir lassen es uns gern gefallen, dass die bescheidenen Theaterverhältnisse zu Shakespeare's Zeit dem Dichter solchen die Bretter beschwerenden Luxus von Rossen und Reisigen nicht gestatteten und ihn veranlassten, in diesem Falle mehr auf *Zuhörer*, als auf *Zuschauer* Bedacht zu nehmen. — Endlich gegen den Schluss des Dramas (A. 5, Sc. 3) wird in leichter, aber genügender Skizzirung auf das lockere Kneipenleben des Prinzen Heinrich und seiner Kumpane angespielt. — Eine scenische Vorführung dieses lustigen Kreises, welche zu dem durchgängig gehaltenen Tone unseres Dramas, namentlich zu dem tragischen Abschlusse desselben wenig gepasst hätte, behielt sich der Dichter für die beiden folgenden Theile seiner Tetralogie vor. Hindeuten darauf aber konnte und musste er schon hier, da nach seinem Plane auch diese vier historischen Dramen, wie jene vier vorhergehenden, für das Publicum *ein* Ganzes bilden sollten.

Im *ersten Theile König Heinrich's IV.* finden wir das epische Element verhältnissmäſsig schwach vertreten. Der geschichtliche Stoff, den der Dichter für sein Drama in der Chronik vorfand, umfasste kaum *ein* Jahr der Regierung des Königs und liess sich daher bequem in den Rahmen der Dramatik einspannen, ohne das Hülfsmittel der Epik allzusehr in Anspruch zu nehmen. So sind es eigentlich nur drei hervorragende Momente, welche erzählt werden, statt scenisch ausgeführt zu sein. Dass zum Anfang des Schauspiels die verschiedenen Symptome des Aufruhrs und Widerstandes gegen die kaum begründete Autorität des Königs Heinrich nur zusammengefasst und berichtet werden, erinnert an Shakespeare's gleichartige Behandlung des ihm vorliegenden Stoffes im ersten Theile des König Heinrich VI. und mag zugleich den gewaltigen Fortschritt constatiren, welchen die Kunst des Dichters seit jenem ersten Jugendversuche auf dem Gebiete der historischen Dramen gewonnen hatte. — Eine ganze Scene, voll originellster Anschaulichkeit und Lebendigkeit, wird uns aber in Percy's Vertheidigungsrede (A. 1, Sc. 3) vorgeführt. Die Art und Weise, wie er seine Weigerung, die Kriegsgefangenen herauszugeben, aus seinem natürlichen Widerwillen gegen den höfischen Boten des Königs und gegen dessen geckenhafte Manieren zu rechtfertigen sucht, ist so meisterhaft geschildert, dass wir den Gegensatz zwischen dem kampfmüden Kriegshelden und dem wohlduftenden geleckten Diplomaten mit seinem Abscheu vor Leichengeruch und Pulverdampf auch ohne scenische Darstellung aus dem bloſsen Bericht völlig auffassen können. — Ein drittes episches Element (A. 3, Sc. 2) ist des Königs retrospektive Schilderung seiner berechneten Haltung zur Zeit Richard's II. in gewissem Sinne ein Seitenstück zu einer vorher besprochenen Partie des vorigen Dramas; nur dass jene Popularitätshascherei Bolingbroke's im Munde Richard's eben so gehässig dargestellt war, wie der nunmehr gekrönte Bolingbroke sie wohlgefällig seinem Sohne zur Nachahmung empfiehlt und deshalb andere Züge an ihr hervorhebt als Richard gethan. Wir sehen, die Verbindung zwischen dem epischen Elemente und dem dramatischen, zwischen den Schilderungen und dem Charakter des Schildernden, wird im Fortschritt seiner Kunst bei unserm Dichter immer inniger und fester geknüpft.

Der *zweite Theil König Heinrich's IV.* musste, schon weil er den reichhaltigeren Stoff der neun letzten Regierungsjahre dieses Königs und sogar den Regierungsantritt seines Nachfolgers in sich begriff, zur Ergänzung häufigeren Gebrauch von der Epik machen als der erste Theil. Dahin gehört zunächst der einleitende Prolog,

der, von der allegorischen Figur der Fama gesprochen, die Zuschauer über den Zusammenhang beider Theile unterrichtet und sie zeitlich wie örtlich orientirt. Von der Schlacht bei Shrewsbury hatte uns der Dichter zum Schluss des ersten Theiles nur einige charakteristische einzelne Scenen vorgeführt. Einen zusammenfassenden Bericht von derselben, in ihren Resultaten und in ihren Wirkungen auf die Bundesgenossen des gefallenen Percy konnte Shakespeare uns erst hier (A. 1, Sc. 1) geben. — Einen rührend ergreifenden Rückblick auf Percy's Heldenhaftigkeit und Eigenart hat der Dichter der Lady Percy (A. 2, Sc. 3.) in den Mund gelegt und uns damit noch einmal das Bild des zu früh kalt gewordenen Heifssporns in idealisirender Verklärung vor Augen gestellt. — Bemerkenswerth sind ferner die wiederholten Bezugnahmen auf Ereignisse, welche Shakespeare's Publikum aus dem Drama König Richard II. hinlänglich kennen musste; so A. 3, Sc. 1 und A. 4, Sc. 1, in dem Munde der Rebellen, welche damit ihre Beschwerden gegen den angeblichen Usurpator Heinrich formuliren. So auch A. 4, Sc. 4, in dem Munde des sterbenden Königs. Es sind das nicht etwa überflüssige Recapitulationen, sondern neue Beleuchtungen bekannter Thatsachen von entgegengesetzten politischen Standpunkten aus angestellt. Man sieht, wie in der anhaltenden Beschäftigung mit diesen Partieen der vaterländischen Geschichte nicht nur des Dichters dramatische Kunst sich weiter entwickelt, sondern auch sein staatskluger Scharfblick sich weiter übt und tiefer eindringt. Auch in letzterer Beziehung ist der reifere Shakespeare der zweiten Tetralogie ein wesentlich andrer als der jugendliche der ersten mit seiner naiveren Anschauung und Behandlung des ihm vorliegenden Chronikenstoffes.

Wenn bereits in dem zweiten Theile König Heinrich's IV. ein gehäufteres geschichtliches Material den Dichter zu einer reichlicheren Verwendung des Hülfsmittels einer orientirenden Berichterstattung veranlassen mochte, so lag ihm diese Auskunft noch näher in *König Heinrich V.* und in der noch buntern Fülle der sich förmlich drängenden Begebenheiten, die da künstlerisch zu einem dramatischen Gesammtgemälde zusammenzufügen waren. Da konnte die schon einmal gelungene Erfindung der Fama als Prolog zu dem letztvorhergegangenen Drama den Dichter auf die Idee bringen, in seinem neuen Drama nicht nur das Ganze, sondern auch die einzelnen Acte mit solchen Chorusreden einzuleiten. Er gewann damit zugleich den Vortheil, nicht nur die Lücken der dramatischen Handlung episch zu ergänzen, sondern auch die gegebenen Situationen in beschreibender Ausmalung der Phantasie seines Publikums anschaulicher ein-

zuprägen als eine dramatische Inscenirung bei den damaligen dürftigen Bühnenverhältnissen es vermocht hätte. Als ein Beispiel der Shakespeare'schen Virtuosität auf diesem Gebiete descriptiver Poesie ist schon in dem 'Vortrage' auf die Chorusrede zum vierten Akt hingewiesen. Es hätte eben so gut auf die meisten andern Chorusreden hingewiesen werden können, namentlich auf den Chorus zum dritten Akt, der die Einschiffung des englischen Heers in Southampton schildert, und auf den zum fünften Akt, der Heinrich's triumphirenden Einzug in London ausmalt. — Andre epische Elemente sind den einzelnen Akten selbst durch das ganze Drama hindurch einverleibt. So A. 1, Sc. 1 die dem Erzbischof von Canterbury in den Mund gelegte Charakteristik des neuen Königs und die geflissentliche Betonung der auffallenden Wandlung, die seit seiner Thronbesteigung mit ihm vorgegangen war. Eine solche rühmende Hervorhebung schien um so mehr zum Anfang des Drama angezeigt, da Shakespeare seinen Lieblingshelden als Prinzen von Wales in den beiden vorhergehenden Dramen in ganz anderm Lichte gezeigt hatte. — In der folgenden zweiten Scene hat dann die ausführliche staatsrechtliche Rechtfertigung des gegen Frankreich vorbereiteten Krieges offenbar den doppelten Zweck, einerseits das englische Publicum über diese politischen Erbrechtsfragen aufzuklären, andererseits den König nicht als einen von frevelndem Ehrgeiz getriebenen Eroberer fremder Gebiete, sondern als mannhaften Vertreter altererbter Rechte erscheinen zu lassen. Im Gegensatze zu diesen drohenden Kriegsstürmen in Frankreich wird zugleich der wohlgeordnete Friedenszustand Englands geschildert, in der ansprechenden Parallele mit den gedeihlichen Verhältnissen eines Bienenstaats, — eine Detailmalerei, die uns wiederum Shakespeare's Meisterschaft auch auf diesem nicht-dramatischen Gebiete bezeugt. A. 2, Sc. 3 berichtet Frau Hurtig in ihrer characteristischen Manier Falstaff's letzte Augenblicke. Eine Sterbescene des dicken Ritters, der in den beiden vorigen Dramen lediglich zur Belustigung der Zuschauer gelebt hatte, konnte der Dichter natürlich nicht vorführen, und doch musste sein Ende in entsprechender Weise geschildert werden, schon um einer Enttäuschung des Publicums zu begegnen, das laut einer Zusage des Epilogs in König Heinrich's IV. zweitem Theil auf eine abermalige Erscheinung des beliebten Dickwanstes rechnen durfte. — Einen Todesbericht von ganz andrer Art giebt uns Shakespeare A. 4, Sc. 6, wo der gemeinsame Heldentod der Waffenbrüder Suffolk und York auf dem Schlachtfelde so ergreifend und rührend erzählt wird, wie eine scenische Darstellung, wenn der Dichter sie an dieser Stelle

mit den übrigen Interessen der rasch fortschreitenden Handlung auch vereinbar erachtet hätte, schwerlich eine gleiche Wirkung bei den Zuschauern hervorrufen konnte. Eine Probe descriptiver Poesie bietet die eindringlich beredte Schilderung, welche (A. 5, Sc. 2) der Herzog von Burgund als Friedensstifter von den Verheerungen des Krieges auf französischem Boden entwirft. Die aus dem Landleben und Ackerbau entlehnten Bilder erinnern an ähnliche, im 'Vortrage' berührte im Sommernachtstraum und bezeichnen eine Seite im Character Shakespeare's, der mitten in seiner glorreichen Londoner Wirksamkeit niemals das Interesse an dem ländlichen und ackerbaulichen Treiben seines Geburtsorts aus den Augen verlor.

Besonders reich an epischen Bestandtheilen in der Gestalt pomphafter Beschreibungen, politischer Auseinandersetzungen und historischer Characteristiken ist Shakespeare's spätestes Drama aus der englischen Geschichte, sein *König Heinrich VIII.* Die von allen andern 'Historien' unseres Dichters abweichende Form dieses Werkes — das viel weniger ein in sich abgeschlossenes einheitliches Schauspiel als eine scenische Aneinanderreihung bedeutender Momente aus dem Leben des Königs darstellt — gewährte dem Verfasser auch nach dieser Seite hin einen freiern Spielraum als die festere und gebundenere Structur der übrigen Dramen ihm einräumen mochte. — Die glänzende Entrevue der beiden Könige von England und von Frankreich, in der Picardie, in ihrer wetteifernden Prunkentfaltung hätte der Dichter kaum auch nur annähernd in dem Maſse, wie er sie durch Norfolk schildern lässt, auf seiner Bühne vorführen können, Diese königliche Zusammenkunft gehörte ohnehin zur Vorgeschichte des Dramas, und Norfolk's raffinirt hyperbolische Berichterstattung bezweckte vorzugsweise den Uebermuth und Ehrgeiz Wolsey's an einem eclatanten Beispiel zu constatiren. Naturgemäſs schlieſst sich daran in Buckingham's Munde alsbald die Aufzählung weiterer Beschwerden über Wolsey's Missregierung. Der Gegenschlag, der Process gegen Buckingham, wird dann in der folgenden Scene ebenfalls in epischer Berichterstattung geführt. Zu Anfang des zweiten Aktes wendet Shakespeare ein Hülfs- und Ergänzungsmittel an, welches der 'Vortrag' bereits in einigen andern mit König Heinrich VIII. ungefähr gleichzeitigen Dramen aus der letzten Periode des Dichters — Wintermärchen und Cymbeline — nachgewiesen hat. Der Dichter lässt zwei Edelleute sich unterhalten, zur Orientirung des Publicums und zur Vorbereitung auf die kommenden Ereignisse. So wird in diesem Gespräche zunächst Buckingham's Haltung vor seinen Richtern und nachher die Einleitung zur Ehescheidung des Königs erörtert. —

Dieselben beiden Edelleute begegnen sich wieder zu Anfang des vierten Akts und berichten von den ferneren Schicksalen der geschiedenen Königin Katharina. Im Gegensatze dazu erzählt dann ein dritter zu den Beiden tretender Edelmann von der Krönung der Anna Boleyn in der Westminsterabtei. Dieses kirchliche Schauspiel selbst auf der Scene vorzuführen verboten unserm Dichter wahrscheinlich ebensosehr die damaligen Bühnenverhältnisse wie andre Rücksichten. Er oder vielmehr die Direction des Globustheaters musste daher sich mit der Inscenirung des Krönungszuges begnügen, der sich in die Abtei begiebt. — In der folgenden Scene wird dann zwischen Katharina und ihrem vertrauten Diener Griffith das Lebensende Wolsey's besprochen und eine unparteiische Characteristik seines Seins und Thuns gegeben. Da auch Katharinens Abscheiden in der nämlichen rührenden Scene dargestellt werden sollte, so hätte das Pathos derselben leicht einen Abbruch erlitten, wenn Wolsey's Ende eben vorher noch den Zuschauern sichtlich vorgeführt worden wäre. — Wie die Krönung der Anna Boleyn nicht auf der Bühne stattfinden durfte, so aus ähnlichen Gründen auch nicht die Taufe der neugebornen Prinzessin Elisabeth. Zum Ersatz hat Shakespeare in diesem Falle aber nicht wieder zu der Berichterstattung eines edelmännischen Augenzeugen seine Zuflucht genommen, sondern ein originelleres Auskunftsmittel gefunden. Das Gedränge des loyalen Volkes vor dem königlichen Palast bei Gelegenheit dieser Feier wird in humoristischer Detailmalerei in dem Zwiegespräche des Pförtners und seines Dieners, welche diesem Andrange Widerstand zu leisten haben, geschildert, vielleicht gelungener und anschaulicher, als die scenische Vorführung des bunten Volkshaufens auf der Bühne es vermocht hätte. — Dafür erscheint aber auf der Bühne der von der Tauffeier in den Palast zurückkehrende festliche Zug mit dem Erzbischof Cranmer, der in begeisterter Rede die glorreiche Regierung der Königin Elisabeth weissagt.

Nachdem wir die zehn Dramen, deren Stoff Shakespeare aus der Geschichte seines Landes und Volkes entlehnt, in Bezug auf ihre epischen Bestandtheile geprüft haben, schliefsen wir unsere Arbeit mit der Untersuchung seiner drei Dramen aus der römischen Geschichte. Wie das reichhaltige Material, welches unserm Dichter in seinen englischen Chronisten vorlag, zu seinem dramatischen Zwecke sich nicht überall scenisch verarbeiten liefs, sondern in Referaten, Schilderungen und gelegentlichen Anspielungen verwandt werden musste, so und in noch weiterem Umfange hat der Inhalt der dem Dichter vorliegenden Plutarchischen Biographieen in

doppelter Weise, dramatisch und episch, bei ihm die in jedem einzelnen Falle entsprechende Verwendung gefunden. Ueber das von Shakespeare in seinem *Coriolanus* dabei beobachtete Verfahren darf ich wohl auf meine im vorhergehenden Bande dieses Jahrbuchs erschienene Abhandlung verweisen. Dieselbe (Bd. XI, S. 32) erörtert das Verhältniss des Shakespeare'schen Coriolanus zu dem Coriolanus des Plutarch in Bezug auf das Scenarium, die Charakteristik und die Sprache und nimmt in der Besprechung der beiden ersten Punkte so vielfach Bezug auch auf diejenige Frage, welche uns hier beschäftigt, dass wir das dort Ermittelte nur mit andern Worten hier zu wiederholen hätten.

Für seinen *Julius Caesar* boten unserm Dichter drei Plutarchische Biographieen, die des Caesar, des Brutus und des Antonius, eine solche Fülle nicht nur geschichtlicher Ereignisse, sondern auch charakteristischer Züge, dass wir es natürlich finden, wenn Shakespeare nicht Alles dramatisch, sondern einen guten Theil der Vorlagen episch verwerthet hat. Er mochte um so eher sich veranlasst sehen, zu diesem Auskunftsmittel zu greifen, als die Structur dieses seines früheren Römerdramas viel einfacher angelegt und der Umfang desselben viel geringer ist, als beides bei den beiden andern, erst später in Shakespeare's letzter Periode verfassten Römerdramen sich herausstellt. — Der Gegensatz zwischen Caesar und seinem grofsen Rivalen Pompejus fällt noch vor den Beginn unseres Schauspiels und konnte daher nur angedeutet werden in der Schilderung, welche (A. 1, Sc. 1) der Tribun von Pompejus' ehemaligen Triumphzügen durch die Strafsen Rom's entwirft. — Diesem auf die wechselnde Stimmung des Volkes berechneten Rückblicke schliefst sich in der folgenden Scene ein auf Brutus' Stimmung berechneter Rückblick im Munde des Cassius an: Reminiscenzen aus Caesar's früherem Leben in Momenten, die den jetzigen gottgleichen Herrscher als gebrechlichen, hülfsbedürftigen Menschen zeigen. — Die zwischen Caesar und Antonius gespielte, vielleicht verabredete Comödie, wie dieser ihm wiederholt die Krone anbietet und jener sie wiederholt unter dem jauchzenden Beifall des versammelten Volkes zurückweist, hat der Dichter uns nicht scenisch, sondern nur in der scurrilen Berichterstattung Casca's vorgeführt. Seine künstlerische Absicht, den Zuschauern den tieferen Sinn dieses Vorgangs und zugleich dessen Wirkung auf Brutus und Cassius klarer zu machen, wurde offenbar auf diese Weise sicherer erreicht. — Eine ähnliche Absicht mochte ihn leiten (A. 1, Sc. 3), die von Plutarch berichteten Prodigien nur schildern zu lassen. Eine augenscheinliche Darstellung derselben, falls die damaligen Theater-

verhältnisse sie auch ermöglicht hätten, würde der tieferen Tendenz des Dichters kaum entsprochen haben. So begnügte er sich denn mit dem conventionellen 'Donner und Blitz' und überliefs es der Phantasie der Zuschauer, nach Mafsgabe der Worte Casca's sich alles Uebrige: die flammende Hand des Sclaven, den Löwen am Capitol, die feurigen Männer in den Strafsen Rom's, die Nachteule auf dem Marktplatz &c. hinzuzudenken. Ebenso lässt er später noch einmal (A. 2, Sc. 2) die Calpurnia auf diese Unheil bedeutenden Wundererscheinungen zurückkommen und deren noch einige weitere erwähnen. — In der Apostrophe des Antonius an den todten Caesar (A. 3, Sc. 1) haben wir, auf die kommenden Ereignisse hindeutend, energisch zusammengefasst eine Schilderung aller Greuel des Bürgerkriegs, die aus Caesar's Ermordung hervorbrechen und wie ein Fluch die Bewohner Italiens auch körperlich schädigen werden. Shakespeare mochte die Schilderung um so eher hier einflechten, als er nach der ganzen Anlage seines Dramas diese Greuel selbst in den folgenden Akten kaum scenisch vorführen konnte. — Geschichtliche Rückblicke, wie Plutarch sie ihm darbot, hat der Dichter den gegenseitigen Recriminationen des Brutus und Cassius (A. 4, Sc. 3) einverleibt, aber nur soweit sie ihm zur Illustration der Entzweiung und darauf folgenden Versöhnung der beiden Freunde nöthig erschienen. — Die Entscheidungsschlacht bei Philippi, welche die Tragödie zu ihrem Abschluss bringt, konnte Shakespeare natürlich nicht auf den Brettern seines Theaters ausfechten lassen. Er führt uns vielmehr, abseits vom eigentlichen Schlachtfelde, nur die Episoden von dem Falle erst des Cassius, dann des Brutus vor und lässt die Vorgänge der Schlacht selbst von verschiedenen Betheiligten berichten, so weit das zur nöthigen Orientirung des Publicums dienen sollte und konnte.

Wenn der Dichter in dem eben betrachteten Drama eine verhältnissmäfsig einfache Handlung in einem nicht zu weit ausgedehnten Umfange durchgeführt hat, so spielt sich dagegen in seinem letzten Römerdrama, in *Antonius und Cleopatra*, eine viel complicirtere Reihe historischer Ereignisse, um die beiden im Titel genannten Hauptfiguren gruppirt, auf einem ungleich weiteren Felde im beständigen Wechsel der Scenerie und des Personals vor den Augen des Publicums ab. Den leitenden Faden durch diese bunte, fast verwirrende Fülle von Begebenheiten konnte der Dichter kaum allein in den einzelnen Scenen seinen Zuschauern darreichen: er musste zur Erklärung und Ergänzung des ohnehin überreichen dramatischen Elementes das epische Element zu Hülfe nehmen; er musste er-

zählen und berichten lassen, was sich in den schon weit genug gespannten Rahmen seines Schauspiels nicht mehr einfassen liess; er musste in ausschmückender Detailmalerei schildern, was augenfällig vorzuführen die selbst in jener spätern Periode seiner Wirksamkeit noch beschränkten äussern Bühnenverhältnisse verboten. — So wird zu Anfang des Stücks dem Antonius in den Berichten der Boten das von verschiedenen Seiten her drohende Unheil in rascher Steigerung nur verkündet, nicht aber den Zuschauern dramatisch dargestellt. — Ebenso conventionell werden die für Octavius unheilvollen Welthändel (A. 1, Sc. 4) ihm durch den Mund eines Boten gemeldet. Daran schliessen sich im Munde des Octavius Reminiscenzen aus Antonius' früherem Leben: seine mannhafte Ausdauer in der Ertragung ärgster Kriegsstrapazen und Entbehrungen im Gegensatze zu der vorher geschilderten Weichlichkeit und Wollust, der er jetzt in Cleopatra's Banden fröhnt. Der Dichter konnte natürlich weder diese noch jene Seite im Character des Antonius in einzelnen Scenen sichtlich vorführen. — Die gegenseitigen Recriminationen der rivalisirenden Triumvirn (A. 2, Sc. 2) ergänzen in ihren historischen Rückblicken die Kenntniss des Publicums von den vorhergehenden Ereignissen. — Von der dann folgenden glänzenden Schilderung der ersten Begegnung des Antonius und der Cleopatra ist bereits beiläufig in dem 'Vortrage' die Rede gewesen und ebendaselbst das den Dichter dabei leitende Motiv erklärt worden. — Den bereits erwähnten historischen Rückblicken in gleicher Tendenz schliefst sich (A. 2, Sc. 6) im Munde des jüngern Pompejus ein Rückblick an, der zugleich seine vom Vater ererbten Ansprüche rechtfertigen soll. — Den Partherkrieg selbst auf der Bühne zu zeigen, konnte unserm Dichter schon deshalb nicht in den Sinn kommen, da weder Antonius noch Octavius sich persönlich daran betheiligt hatten. Aber die siegreiche Beendigung desselben durch Ventidius durfte wohl erzählt werden zur Characteristik des Verhältnisses, in welchem der subalterne Sieger Ventidius zu seinem Gebieter Antonius stand oder doch zu stehen glaubte. — Antonius' weiteres unpolitisches und rücksichtsloses Schalten und Walten in Alexandria, ein Anlass seines späteren Sturzes, wird (A. 3, Sc. 6) in der Rede des Octavius berichtet und ebenso in derselben Scene von der nach Rom heimkehrenden Octavia der Nichterfolg ihrer Sendung an ihren treulosen Gemahl. Shakespeare ersparte sich und dem Publicum die immerhin peinliche Scene dieses Zusammentreffens und Auseinandergehens der beiden ungleichen Gatten. Er hat überhaupt, im Gegensatze zu den moderneren Bearbeitern dieses Stoffes weit weniger die Ri-

valität zwischen Cleopatra und Octavia als vielmehr die zwischen Antonius und Octavius in den Vordergrund gerückt, gewiss in einer echthistorischen Auffassung. — Die Seeschlacht bei Actium mochte und konnte der Dichter ebenso wenig in Scene setzen, wie die Landschlacht bei Philippi. Er lässt sie vielmehr hinter der Scene vor sich gehen; aber bei der Bedeutung, welche sie für Antonius' ferneres Schicksal hatte, lässt er sie nach allen Seiten hin hinlängliche Reflexe, vor ihr, während ihr und nach ihr, auf die auftretenden betheiligten Personen werfen und macht so die Zuschauer wenigstens mittelbar zu Zeugen dieser grofsen Haupt- und Staatsaction. In den beiden letzten Akten lässt Shakespeare offenbar bei dem Publicum das psychologische und persönliche Interesse an den beiden dem Untergang geweihten Hauptfiguren seines Dramas vor dem historischen Interesse vorwiegen. Die fernere Handlung bis zum tragischen Schlusse spielt sich scenisch vor unseren Augen auf einem engeren Raume ab, und zu weiterer Verwendung des epischen Elements lag für den Dichter kein Anlass vor.

# Jahresbericht für 1875—76.

Vorgetragen in der Jahresversammlung zu Weimar

am 7. Mai 1876

von

**A. Freiherrn von Loën.**

---

Vor Allem erfülle ich die angenehme Pflicht, im Namen der Versammlung unserem hochverehrten Vorstandsmitgliede Herrn Professor Delius unsern Dank auszusprechen für den inhaltreichen, anregenden und bedeutenden Vortrag, durch den er uns erfreute.

Wenn ich diesmal den Jahresbericht der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vortrage, so thue ich es mit dem aufrichtigen Bedauern, dass nicht mehr, wie bisher, unser Präsident Herr Professor Ulrici an dieser Stelle spricht und dass dieser um die Gesellschaft so hochverdiente Gelehrte sich veranlasst sah, aus Gesundheitsrücksichten den Vorsitz abzugeben. Auch unser erster Vice-Präsident, Herr Geheimer Rath Oechelhäuser, der seit der Gründung der Gesellschaft sich ihre Entwickelung so warm angelegen sein lässt, ist leider! durch einen schweren Verlust in seiner Familie zu erscheinen verhindert.

Ueber die Thätigkeit unserer Gesellschaft im vergangenen Vereinsjahre kann ich Ihnen nur Erfreuliches mittheilen. Es ist zunächst wohl ein Zeichen von Lebensberechtigung, wenn eine Gesellschaft, die rein wissenschaftliche und künstlerische Ziele und die Aufgabe, Shakespeare in Deutschland zu pflegen, verfolgt, wenn diese nach nunmehr 12jährigem Bestehen eine wachsende Mitgliederschaft aufzuweisen hat. Ein wissenschaftlicher Verein, der am Tage der Gründung 123 Mitglieder, jetzt aber ausser den 8 Ehrenmitgliedern 186 wirkliche Mitglieder zählt, kann sich wohl rühmen nicht ganz ohne Erfolg gewirkt zu haben.

Die Details unserer Wirksamkeit betreffend, sei hier zunächst die Shakespeare-Bibliothek erwähnt, die besonders durch gnädigste Bewilligungen seitens unserer hohen Protektorin jetzt als die ansehnlichste auf dem Continent bezeichnet werden kann. Ein ausführlicher und übersichtlicher Catalog derselben, von unserm Vorstandsmitgliede Herrn Bibliothekar Dr. Köhler angefertigt, ist im Jahrbuch enthalten und ausserdem bei A. Huschke in Weimar in Commission erschienen. Neu hinzugekommen sind in diesem Jahre ca. 40 Bände, darunter mehrere Geschenke, unter denen ganz besonders die Publikationen der Neuen Englischen Shakespeare-Gesellschaft zu nennen sind.

Von unserm Jahrbuche wird heute der 11. Band an die Mitglieder vertheilt; auch dieses Unternehmen, das von dem dritten Bande an nun bereits seit 1868 so erfolgreich von unserm verehrten Vorstandsmitgliede Herrn Professor Elze geleitet wird, hat sich stets zunehmender Theilnahme zu erfreuen. Vom 10. Bande sind auf buchhändlerischem Wege 77 Exemplare gegen 21 im Jahre 1864 verkauft worden, und da wir die Käufer des Jahrbuchs als unsere Mitglieder immer betrachtet haben, würden jetzt 263 Mitglieder unserem Shakespeare-Vereine angehören.

Den reichen Inhalt der Jahrbücher ersieht man am besten aus dem von unserem Vorstandsmitgliede Herrn Professor Dr. Leo angefertigten General-Register, welches in liberaler Weise von diesem zur Vertheilung an alle Mitglieder der Gesellschaft uns zur Verfügung gestellt ist.

Das unter der Redaction unseres Ehrenpräsidenten Professor Dr. Ulrici erschienene Uebersetzungswerk der Shakespeare-Dramen hat einen so günstigen Absatz gefunden, dass eine zweite Auflage nöthig geworden ist. Die Bedingungen, unter denen diese neue Auflage erscheint, liegen den Mitgliedern zur Kenntnissnahme bereit. Das Präsidium hat den Vorzug verlangt und erhalten, dass den Mitgliedern auch diese neue Auflage zum Pränumerationspreise von 18 Mark verkauft werde. Auch für unsere Kasse, über deren Bestand unser Schatzmeister Herr Commerzienrath Moritz Bericht erstatten wird, ist der Vertrag durchaus günstig.

Aus den in §. 2 unserer Satzungen erwähnten weiteren Zwecken hat das Präsidium das Recht und die Pflicht hergeleitet, im Namen der Shakespeare-Gesellschaft die Errichtung einer academischen Hochschule für dramatische Kunst in Berlin in Anregung zu bringen. Sowohl das Interesse, welches dieser Gedanke an mafsgebender Stelle und dann in der Presse fand, weiter die Rede, mit der der Ab-

geordnete Löwe im Preufsischen Abgeordnetenhause die Ausführung des Gedankens befürwortete, giebt uns die Gewähr, dass unsere Anregung nicht ohne Erfolg bleiben wird. Wir hoffen, dass eine solche Hochschule der dramatischen Kunst und damit auch den Theatervorstellungen Shakespeare'scher Werke zum wahren Vortheile gereichen wird.

Mit unserm Schwesterverein in London stehen wir fortdauernd in Austausch unserer gegenseitigen literarischen Erscheinungen. Wir nehmen gern davon Akt, dass in der letzten Versammlung der Shakespeare-Gesellschaft in London auf die grofsen Verdienste der deutschen Shakespeare-Forscher hingewiesen und dabei betont wurde, wie auch diese Arbeit ein Glied in der Kette bildet, welche die germanischen Völker diesseits und jenseits des Oceans verbindet. Auch in der ausgezeichneten amerikanischen Shakespeare-Ausgabe von Furness und in der Geschichte der dramatischen englischen Poesie von Ward ist derselben Gesinnung Ausdruck gegeben worden, und die Arbeiten der deutschen Gelehrten und unserer Gesellschaft im Besonderen sind hier in anerkennendster Weise gewürdigt und verwerthet.

Ich glaube, wir können auch auf das vergangene Jahr mit der Befriedigung zurückblicken, dass wir den bescheidenen Platz ausfüllen, den wir in der Kulturarbeit und dem geistigen Leben des deutschen Volkes beansprucht haben.

---

# Bericht
# über die Jahresversammlung zu Weimar

am 7. Mai 1876.

---

Nachdem die zwölfte Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft vom Herrn Vicepräsidenten Generalintendanten Freiherrn von Loën eröffnet war, hielt Herr Professor Dr. Delius vor einer ansehnlichen Versammlung den (vorstehend abgedruckten) Festvortrag über 'Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen.' Darauf erstattete der Herr Vicepräsident den (gleichfalls vorstehend abgedruckten) Jahresbericht und der Herr Schatzmeister Commerzienrath Moritz die Rechnungs-Ablage; aus beiden ging hervor, dass die äufsern Verhältnisse der Gesellschaft erfreulich sind. Die Rechnungsprüfung und Entlastung wurde in der bisherigen, bewährten Weise bewirkt. Aus dem Vorstande waren statutenmäfsig in der Tags zuvor stattgefundenen Vorstandssitzung vier Mitglieder ausgeloost worden, nämlich die Herren Professor Dr. Delius, Geheimer Hofrath Dr. Marshall, Geheimer Commerzienrath Oechelhäuser und Bürgermeister Dr. Gildemeister. An ihrer Stelle wurden die Herren Professor Dr. Delius und Geheimer Commerzienrath Oechelhäuser wiederum und die Herren Generalintendant a. D. Dr. v. Bodenstedt und Consul Marshall jun. neu in den Vorstand gewählt. Zum Orte der nächstjährigen Versammlung wurde Weimar bestimmt und zum Schluss der elfte Band des Jahrbuchs unter die anwesenden Mitglieder vertheilt. Bei der alsdann erfolgenden Constituirung des Vorstandes wurde die Wahl eines Präsidenten abermals ausgesetzt und die Geschäftsführung wiederum den beiden bisherigen Vicepräsidenten übertragen.

---

# Shakespeare in Griechenland.

Von

**Wilhelm Wagner.**

Die Literatur der heutigen Griechen hat von ihrem ersten Anfang an unter fremdem Einflufs gestanden. Schon im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, in welcher Zeit wir die ersten Versuche finden, die schon längst existirende, aber von der hochmüthigen Gelehrtenkaste in Byzanz bei Seite geschobene und ignorirte Volkssprache (die *χυδαία γλῶσσα*) zu literarischen Zwecken zu verwerthen, machte sich der Einflufs Italiens und Frankreichs stark geltend: die Romanstoffe des Mittelalters, Floire und Blancefleur, Pierre von der Provence und die schöne Magelone u. ä. wurden in vulgärgriechischer Sprache bearbeitet, und selbst in den frei von griechischen Verfassern erfundenen Stoffen, wie solche im Belthandros und Chrysantza, Kallimachos und Chrysorrhoe, Lybistros und Rhodamne vorliegen, macht sich occidentaler Einflufs aller Orten bemerklich; selbst ein ursprünglich griechischer Stoff, wie die Erzählung von Apollonios von Tyros, wurde aus einer italienischen Quelle dem griechischen Volke des 14. Jahrhunderts wieder bekannt gemacht. Nicht minder bezeichnend ist es, dafs die Trojanersage dem griechischen Volke des Mittelalters nicht nach dem angestammten Homer, sondern in einer nach dem Französischen des Benoît de Ste-More bearbeiteten (bis jetzt noch unedirten) *Τρῳάδα* erzählt wurde. Ebenso drang die occidentalische Thiersage nach Griechenland und wurde dort in eigenthümlicher Weise nacherzählt und auch selbständig ausgebildet.[1])

[1]) Wer obige Skizze weiter auszuführen wünscht, wende sich an folgende Werke: Ellissen's Analekten der mittel- und neugriech. Literatur, Bd. 5; *Μαυροφρύδης Ἐκλογὴ μνημείων τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς γλώσσης. τόμ. α'* (nicht mehr erschienen) Athen 1866. W. Wagner, *Medieval Greek Texts. Part I* (nicht

Der italienische Einflufs nahm zu nach dem Fall von Konstantinopel. Die *λόγιοι*, welche bisher die alte Sprache und Literatur gepflegt und so immerhin der vollständigen Verwilderung einen Damm entgegengesetzt hatten, flohen meistens nach Italien, wohin sie die Kenntniss der griechischen Sprache brachten und wo sie mit Enthusiasmus aufgenommen wurden; von Italien gingen dann auch wiederum im 16. Jahrhundert die ersten Druckwerke in neugriechischer Sprache aus. Fortan steht bis auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts die poetische Production der Griechen fast ausschliefslich unter dem Einflufs der italienischen Literatur; die drei besten Werke dieser Zeit, denen man selbst heute ein gewisses Verdienst noch nicht absprechen kann, sind ganz von italienischer Poesie eingegeben: das Heldengedicht des Kreters Kornaros, *Ἐρωτόκριτος*, ein Werk der zweiten Hälfe des 17. Jahrhunderts,[1]) ferner die Tragödie *Ἐρωφίλη* des Kreters Georgios Chortakis, eine Nachahmung der Orbecche, einer Tragödie des Giraldi Cintio, mit ihren Intermezzos (*ἰντερμέδια*) nach Tasso's Befreitem Jerusalem,[2]) endlich das anmuthige Idyll des Nikolaos Drimytikos aus Apokorona auf Kreta, *ἡ εὔμορφη Βοσκοποῦλα*, 'die schöne Schäferin'.[3]) Um jene Zeit, wo ein bedeutender Theil des griechisch sprechenden Landes, vor allem die Inseln und während einiger Jahrzehnte auch der Peloponnes (Morea) unter der Botmäfsigkeit der Venetianer stand, wo die italienische Sprache sich unter den Gebildeteren und besonders bei den Kaufleuten, dann auch auf den Inseln bei der von Venedigs Gnaden geschaffenen Aristokratie einer grofsen Beliebtheit und Verbreitung erfreute, war es für alle, deren Mittel

---

mehr erschienen), London 1870, wo eine ausführliche, allerdings hin und wieder der Berichtigung bedürfende Einleitung zu finden. Carmina graeca medii aevi ed. Guil. Wagner, Leipzig, Teubner 1874, und die Ausgabe des *Ἡμπέριος* (Pierre de Provence), Paris, Maisonneuve, 1874.

[1]) S. Nicolai, Geschichte der neugriechischen Literatur, S. 82 f. Beste Analyse des Gedichtes von Brandis, Mittheilungen III, 80 ff. Auf Analogieen sowohl im allgemeinen Verlauf der Erzählung der Liebe zwischen Erotokritos und Areti, wie auch in einzelnen Wendungen zwischen diesem Epos des 15. Jahrhunderts und dem Shakespeare'schen Romeo macht der jüngste griechische Uebersetzer, Bikelas, aufmerksam, S. 164. 178.

[2]) S. Bursian, Erophile, vulgärgriechische Tragödie, Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1870. Nicolai a. a. O. S. 90. Eine Ausgabe dieser merkwürdigen Tragödie nach deren in lateinischen Lettern abgefasstem Autographon des Dichters bereitet Legrand vor.

[3]) Herausgegeben von Legrand, Paris 1870. Nicolai, a. a. O., S. 90 nennt den Verfasser mit gewohnter Nachlässigkeit Nikolaos *Dimitrios*. Als Abfassungszeit des Gedichtes wird in demselben selbst, S. 36 Legrand, das Jahr 1627 angegeben.

nur einigermafsen es erlaubten, Sitte, an italienischen Universitäten, hauptsächlich Padua, sich zu bilden; von dort kehrte man dann, halb Italiener geworden, in die Heimath zurück. Indessen fing mit dem 18. Jahrhundert der geistige Horizont der Griechen an sich zu erweitern. In den von griechischen Phanarioten, besonders von den Familien Mavrokordatos, Ypsilantis, Murusis, Sutsos, regierten Donaufürstenthümern entstand ein neues griechisches Leben, das mehr an die damals Europa beherrschende französische Literatur als an Italien anknüpfte. Man studirte in Jassy und Bukarest allerdings auch die grofsen hellenischen Muster und bestrebte sich sogar, ihre Sprache in classischer Correctheit nachzubilden; man studirte aber dort selbst Altgriechisch unter der Leitung und in der Weise der Franzosen. Allmählich entstanden auch Uebersetzungen französischer Werke, und dann Neuschöpfungen in französischem Geiste. Der bedeutendste Dichter, welcher aus diesen Phanariotenkreisen hervorgegangen ist, Jakovakis Rhisos Nerulos, steht ganz unter französischem Einflufs, wie dies auch u. A. seine Tragödien beweisen. Ebenso hat die französische Literatur noch bedeutenden Einflufs ausgeübt auf den hervorragendsten Dichter des neuen Griechenlands, Alexandros Sutsos, der in seinen satirischen Gedichten sich zwar oft einen Juvenal nennt, entschieden aber mehr an Béranger als an den Römer erinnert. Uebrigens sind manche seiner satirisch-politischen Gedichte offenkundige Nachahmungen Béranger's.

Es ist indessen nicht dieses Ortes, von dem Einflufs der altgriechischen und unserer eigenen Literatur auf die heutige griechische Literatur selbst nur andeutend zu reden; die vorstehenden Angaben waren nöthig, um für die Besprechung der neugriechischen Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen vorzubereiten.

Am Ende des 18. Jahrhunderts erreichte die Herrschaft Venedigs über die griechischen Inseln ihr Ende, und mit dem 21. März 1800 tritt das erste griechische Gemeinwesen der neueren Zeit, die Republik der ionischen Inseln, zunächst unter russischer, dann unter englischer Oberhoheit, ins Leben. Unter englischen Auspicien ward die erste griechische Universität auf Korfu gegründet. Der vortreffliche Lord North Guilford, ein weiser Förderer griechischer Bildung, brachte die sogenannte 'ionische Akademie' zu hoher Blüthe. Indessen übte aber die Gewohnheit langjähriger Verbindung in der Literatur zunächst ihre Macht noch weiter aus; die italienischen Traditionen blieben in literarischem, und ganz besonders in poetischem Schaffen auch in dem neuen Staate selbst unter englischer Oberhoheit noch vorwiegend. Der gröfste lyrische Dichter des

heutigen Griechenlands, der zakynthische Graf Dionysios Solomos (geb. 8. April 1798, gest. 9./21. Nov. 1857 auf Korfu) empfing nach althergebrachter Weise seine Bildung zunächst von dem Abbate Santo Rossi und dann in Cremona und Pavia [1]), und entwarf seine ersten dichterischen Versuche in italienischer Sprache [2]), dann freilich ging ihm die Schönheit der Muttersprache auf in dem Drang und Ringen, in der Begeisterung des Freiheitskampfes, dem die in sicherem Schutz stehende Inselrepublik mit höher schlagendem Herzen und hoffnungsbang zuschaute, und im Mai 1823 schuf er seinen berühmten *Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν*, der dann 1825 im Anhang zu Fauriel's Chants populaires de la Grèce moderne, II, p. 437—488 mit einer französischen Uebersetzung von Stanislas Julien veröffentlicht wurde. Am 19. April 1824 hatte Lord Byron seine Liebe für Griechenland mit dem Tode besiegelt; in der dritten Anmerkung zu dem Hymnos auf die Freiheit hatte Solomos Folgendes geschrieben: 'Lord Byron schildert im dritten Canto seines Don Juan einen griechischen Dichter, der in Verzweiflung und Trauer ob der Knechtung seines Vaterlandes einen Becher vor sich hat und unter Anderem Folgendes sagt:

*Our virgins dance beneath the shade —*
*I see their glorious black eyes shine;*
*But gazing on each glowing maid*
*My own the burning tear-drop laves,*
*To think, such breasts must suckle slaves.*

Mein Werk ist schon vor einem Jahre verfasst worden; jetzt aber bereite ich ein Gedicht auf Lord Byron vor.' In den *Εὑρισκόμενα* des Dichters steht S. 43—76 ein *ποίημα λυρικὸ εἰς τὸ θάνατο τοῦ Λὸρδ Μπάϊρον* [3]). Hiermit war die Anknüpfung an englische Literatur gegeben. In den Anmerkungen zu seinem Gedicht zeigt sich Solomos mit den Werken der Engländer und besonders mit Milton vertraut, und so darf es auch nicht Wunder nehmen, dass gerade er die erste Nachbildung Shakespeare'scher Poesie in neugriechischer Sprache versucht hat.

[1]) *Διονυσίου Σολωμοῦ τὰ εὑρισκόμενα, ἐν Κερκύρᾳ* 1859, *προλ. δ'*.

[2]) So berichtet sein Biograph Polylas. S. ς' a. a. O.: *τὰ πρῶτα γυμνάσματά του εἰς λατινικοὺς καὶ ἰταλικοὺς στίχους ἐφαίνοντο τόσον ἀνώτερα τῆς ἡλικίας του, ὥστε ὁ διδάσκαλός του τοῦ ἔλεγε·* Greco, tu farai dimenticare il nostro Monti.

[3]) Bei dieser Gelegenheit können wir uns nicht versagen, auf das vortreffliche, altgriechisch abgefasste *Ποίημα ἐπικήδειον εἰς Ν. Βύρωνα* von dem gelehrten und in seinen altgriechischen Gedichten sowohl ein feines poetisches Gefühl, wie eine ganz staunenswerthe Beherrschung der Sprache und Form bethätigenden Philippos Ioannu hinzuweisen; s. dessen *Φιλολογικὰ Πάρεργα* (Athen 1865), S. 335—339.

Solomos hat in seinen eigenen Productionen sich stets des Dialektes seiner Heimat bedient und sich überhaupt gegen die künstlich gemachte Schriftsprache erklärt, welche nach dem Vorgange des verdienstvollen Adamantios Korais in der heutigen Literatur allerdings die Oberhand gewonnen hat. In einem *Διάλογος* zwischen dem Dichter, einem Freunde und einem *Σοφολογιώτατος* (*Εὑρισκ. νς′—οη′*) entwickelt Solomos seine Ansichten und seinen Widerwillen gegen diese neu-alte Sprache, die weder antik noch modern sei, ein Kunstproduct ohne Leben: 'Unsere Gelehrten,' heifst es dort S. *νϑ′*, 'wollen dafs wir eine Sprache schreiben, die weder gesprochen wird, noch jemals gesprochen worden ist, noch je gesprochen werden wird [1].' Andrerseits stellt der gelehrte Interlocutor den Grundsatz auf (*ξβ′*): 'Wir müssen auf die Formationen der altgriechischen Wörter recurriren, davon annehmen soviel wir können, und auch einige von unseren eigenen, welche die Alten nicht besafsen, wieder auf eine alterthümliche Gestalt zurückführen,' und (*ξδ′*): 'Dabei behaupte ich gar nicht, dafs wir reines Altgriechisch schreiben sollen, wenn es auch recht zu wünschen wäre, dafs die alten Ausdrücke wieder aufleben möchten.' Die Absurdität einer solchen Ansicht sucht der Dichter an dem Beispiel der italienischen Sprache zu verdeutlichen, die sich auch dem thörichten Bestreben widersetze, ihre Neubildungen in die Schematismen des alten Lateins, von dem sie doch abstamme, zurückzuzwängen. Man nehme das Dante'sche *Nel mezzo del cammin di nostra vita* — nach dem Verfahren der *σοφολογιώτατοι* hätte Dante schreiben müssen *In medio cammini nostrae vitae!* Solomos beruft sich auf das Beispiel seiner Vorgänger in dem Felde neugriechischer Poesie, auf den Lyriker Christópulos und die *Βοσκοπούλα*, lauter Beweise für die Wirksamkeit der Volkssprache in der Poesie. Der echten Sprache seiner Heimath ist Solomos auch treu geblieben, und — wie das später ausgeführt werden soll — seine Ansicht ist aller Wahrscheinlichkeit nach diejenige, welche *für poetische Composition* schliefslich den Sieg davon tragen wird, ja theilweise schon davon getragen hat.

Solomos hat Desdemona's '*Song of willow*' nachgebildet; wir erlauben uns, die zwei ersten Strophen hier mitzutheilen und einige Bemerkungen über die Sprache und ihre Stellung zu dem Schriftdialekt (*γλῶσσα τῶν λογίων*) beizufügen:

*Ἡ ἀθλία ψυχὴ καθήμενη*
*'σὲ χόρτο, 'σὲ λουλοῦδι,*

---

[1]) *οἱ δικοί μας (σοφολογιώτατοι) θέλουν νὰ γράφουμε μία γλῶσσα, ἡ ὁποία μήτε ὁμιλέται, μήτε ἄλλαις φοραῖς ὡμιλήθηκε, μήτε θέλει ποτὲ ὁμιλῃθῇ.*

Direct an Solomos schliefst sich an die erste vollständige Uebersetzung eines Shakespeare'schen Dramas in das Neugriechische, die *prosaische* Uebertragung des *Tempest* von Jacob Polylas, dem wir schon als Herausgeber der ***Εὑρισκόμενα*** und Biographen des Solomos begegnet sind[1]). Der vollständige Titel lautet: ***Ἡ Τρικυμία, δρᾶμα Οὐιλιέλμου Σέϊκσπηρ. Μετάφρασις I. Πολιλλᾶ, Κερκυραίου. Κερκύρα, Τυπογραφεῖον Σχερία.*** 1855. (pp. 94, 8⁰, woran sich eine separat paginirte, aus 10 Seiten bestehende ***Μελέτη εἰς τὴν Τρικυμία*** schliefst.) Der Uebersetzer ist sich der 'vielen Mängel' (***πολλὰ ἐλαττώματα***) seiner Arbeit wohl bewufst, hofft aber doch, dafs seine Landsleute ihm Dank wissen werden, weil er ihnen diesen 'kostbaren Schatz' (***πολύτιμος θησαυρός***) erschlossen habe, und seine Arbeit möge zunächst genügen, 'bis ein Anderer eine bessere Uebersetzung liefere.'

Unserer Ansicht nach ist die ***Τρικυμία*** des Herrn Polylas eine sehr achtbare und verdienstliche Arbeit und, soweit eine prosaische Uebertragung ein Dichterwerk, und ganz besonders ein solches Zaubermärchen, auf dem soviel poetischer Duft ruht, wie auf dem Sturm, wiedergeben kann, ist hier ein entschiedener Erfolg zu verzeichnen. Am meisten tritt freilich die Unzulänglichkeit der Prosa gerade in den Scenen, in welchen Ariel auftritt, hervor. Um aber den Schmelz eines solchen Juwels, wie z. B. Ariel's *Where the bee sucks, there suck I*, in ein fremdes Idiom umzugiefsen, ist ein bedeutendes dichterisches Genie erforderlich. Besser schon macht sich die berühmte Abschiedsrede Prospero's: *ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves* — obgleich wir uns wundern, *elves of hills* mit *ἴσκιοι* (Schatten) ***τοῦ βουνοῦ*** übertragen zu sehen. In welchem Grade übrigens der griechische Ausdruck dem englischen, der ja hier ganz besonders prägnant ist, sich anpassen kann, mögen folgende Beispiele lehren: *printless foot, ἀγνώριστη πόδοβολή* — *demi-puppets,* ***πνευματούδια*** — *green sour ringlets,* ***πικροπράσινους κύκλους*** — *the solemn curfew,* ***τὸ σήμαντρο τὸ σοβαρὸ τῆς ἑσπέρας*** — *strong-based promontory,* ***τὸ στερεοθεμέλιωτο βουνό*** &c.

Aus der ***Μελέτη***, welche in ruhig einsichtiger und, man möchte sagen, ehrerbietiger Darstellung den Gang des Dramas und die Intentionen des grofsen Dichters auseinandersetzt, theilen wir den Schlufs mit:

'Vielleicht hat die Poesie niemals einen so tiefen und hohen

[1]) Im Jahre 1855 schreibt sich dieser Gelehrte noch *Πολιλλᾶς*, vier Jahre später nennt er sich mehr hellenisch *Πολυλᾶς*, und ebenso schreibt er sich auf dem Titelblatt einer uns kürzlich zugegangenen *μετάφρασις* der Odyssee in volksthümliche politische Verse.

Der von Solomos selbständig gedichtete Schluss mag blofs in Uebersetzung folgen:

'Ich will nicht, dafs sie mir legen auf mein letztes Bett Myrten oder Rosen, aufser einem Weidenzweig, und über meinem Grabe will ich keinen andern Schatten. Alle, alle singet die grüne Weide.'

Der jüngste griechische Uebersetzer des Othello, Dimitrios Bikélas, hat die Verse, welche bei Solomos wirkliche Uebersetzung Shakespeare'scher Worte sind, in seine Uebertragung unverändert aufgenommen, mit der Bemerkung, 'durch seine Uebersetzung hat der grofse Dichter von Zakynthos dem Liede Desdemona's *auf immer* seine griechische Gestaltung gegeben.'

Die Sprache, in welcher Solomos seine Gedichte und also auch die hier besprochene Nachbildung des Weidenliedes geschrieben, unterscheidet sich von dem als Schriftsprache der Nation recipirten, wie schon gesagt, ganz künstlich gemachten Griechisch ungefähr wie Hebel's Alemannisch von unserem Hochdeutsch. Betonungen wie *καθήμενη*, *νεκρώσιμη* (statt des correcten *καθημένη*, *νεκρωσίμη*) sind der correcten Schriftsprache ganz fremd, Wörter wie *ἀκουμπάει* (vom lat. accumbere) werden perhorrescirt, Formationen wie *βαστάει*, *ἀρχίναε* sind Solöcismen, und *λουλοῦδι τραγοῦδι* würden, wenn man sie statt *ἄνθος* und *ᾆσμα* einmal tolerirt, jedenfalls auf ein volleres *λουλούδιον τραγούδιον* zurückgeführt werden. Andrerseits besitzt aber die Volkssprache einen aufserordentlichen Reichthum an plastischen Ausdrücken, die unmittelbar vom Herzen kommen und zum Herzen gehen, und gerade wegen ihrer gröfseren Biegsamkeit ist sie für poetische Zwecke in viel höherem Grade geeignet als die steife und pedantische, von Gelehrten gemachte Schriftsprache, der man ihrerseits gröfsere grammatische Bestimmtheit und logische Deutlichkeit gerne zugestehen mag. So wenig Aussicht nun vorhanden ist, dafs je wieder die Volkssprache in der Prosa angewandt werde, so haben sich doch neuerdings immer mehr Dichter in ihren Werken der *χυδαία* oder *δημοτικὴ γλῶσσα* bedient, vor allen der hervorragendste der jetzt lebenden Dichter, Aristotelis Valaorítis, dessen Stil von dem *πρυτανεῖον* der Universität Athen *officiell* als *ἡδυεπὴς καὶ ἐθνικωτάτη γλῶσσα* ('anmuthige und echt nationale Sprache') bezeichnet worden ist [1]). Valaoritis vertritt aber im Grofsen und Ganzen blofs die Ansichten von Solomos, wenn er auch hin und wieder in der Anwendung rein localer Ausdrücke, die sehr vielen Lesern unverständlich sein möchten, zu weit zu gehen scheint.

---

[1]) *Ὁ ἀνδριὰς τοῦ ἀοιδίμου Γρηγορίου τοῦ Ε', προσφώνησις Ἀριστοτέλους Βαλαωρίτου* (Athen 1872), p. 3.

Die an erster Stelle genannte Uebertragung des Julius Caesar von Ionídis ist uns nicht zu Gesicht gekommen; wir sind also nicht im Stande anzugeben, ob dieselbe prosaisch oder metrisch sei, und welcher Richtung sie sich anschliefse. Dagegen haben wir die schön gedruckte Uebertragung des Hamlet von Pervanoglu vor uns und können darüber Genaueres berichten.

Die sich ganz nach dem Accent richtende und von der antiken Quantität vollständig unabhängige Poesie der heutigen Griechen bewegt sich meist innerhalb iambischer und trochäischer Metra. Von iambischen Versen ist besonders der sogenannte *στίχος πολιτικός* (d. h. der allen Bürgern, *πολῖται*, geläufige Vers) so gewöhnlich, dafs man ihn geradezu das Nationalmetrum des heutigen Griechenlands nennen darf. Man wird z. B. finden, dass die meisten der in Passow's bekannter Sammlung der Volkslieder Griechenlands (Carmina popularia Graeciae recentioris, Leipzig, Teubner) enthaltenen Volksdichtungen in diesem politischen Versmafs gedichtet sind. Während nun die regelrechte Form dieses Mafses:

∪ ⏋́ | ∪ – ¦ ∪ ⏋́ ¦ ∪ – ‖ ∪ ⏋́ | ∪ – ‖ ∪ ⏋́ ∪<br>
*ὡς ἤδ | ομαι ¦ καὶ τέρπ ¦ ομαι ‖ καὶ βού | λομαι ‖ χορεῦσαι*<br>
*a cáptain bold ¦ of Hálifax ¦ who liv'd in coun ‖ try quarters.*

einen etwas eintönigen Fall hat und den Eindruck eines rechten Bänkelsängermafses macht, versteht doch die Sprache dieses Metrum durch eine Reihe von Licenzen so zu beleben, dass es ein äufserst wirksames Vehiculum poetischer Schilderung wird. Es kommt bei allen Licenzen schliefslich blofs darauf an, dafs im vierten Fufse und im Ausgang der Zeile (∪⏋́∪) der Accent richtig falle; an allen übrigen Stellen herrscht vollkommene Freiheit. So hebt ein altes Lied auf den Fall Konstantinopel's lebhaft genug an:

*'πῆραν τὴν πόλιν, 'πῆραν την, 'πῆραν τὴν Σαλονίκην*<br>
⏋́ ∪ – ⏋́ ∪ ⏋́ ∪ ⏋́ ¦ ⏋́ ∪ ⏋́ ∪ ∪ ⏋́ ∪

In Bezug auf die trochäischen Mafse ist gröfsere Mannichfaltigkeit vorhanden, bald bedient man sich kürzerer, bald längerer Verse. Eine Reihe verschiedener iambischer und trochäischer Verszeilen sind durch die erfolgreichen Bemühungen volksthümlicher Dichter in der Literatur eingebürgert worden, namentlich hat Rhigas durch seinen Hymnos *ὡς πότε, παλληκάρια, νὰ ζῶμεν 'ς τὰ στενά*; ('Wie lange, Pallikaren, in Höhlen leben wir?') dann der anmuthig-tändelnde Christópulos durch seine *'Ανακρεοντικά*, endlich die ganze Folge der modernen Dichter, besonders die beiden Brüder Sutsos, Rhangavis, Zalakostas und Valaoritis, — alle haben die Sprache auch in dieser

Beziehung weiter fortgebildet.[1]) Neben diesen gesunden, weil der Natur der Sprache entsprechenden Bestrebungen läuft aber auch eine pedantisch krankhafte Gelehrtenpoesie, welche die in ganz andern, dem modernen Geist entsprechenden Bahnen wandelnde neue Sprache mit Gewalt in die Wege der antiken Verskunst zurückzwängen will. Der *ἀρχηγός* dieser ganzen Richtung ist der sonst so verdienstliche, und, wenn er weniger Talente besäfse, beinahe genial zu nennende Alexandros Rhisos Rhangavis (*Ῥαγκαβῆς*).[2]) In einem Essay über antike und moderne Prosodie,[3]) der als Anhang zu den *Διάφορα Ποιήματα*, Athen 1837, gedruckt wurde, kam der Verfasser zu dem Schlusse, dafs auf der Basis des Gegebenen, (d. h. mit Beibehaltung des accentuirenden Charakters der Sprache) und vor Allem durch das sorgfältige Studium der antiken Metra in den Schriften der Alten man sich von dem Joch des Reimes befreien und die alten Metra wieder neu beleben könne. Versuche in dieser Richtung sind sowohl von Rhangavis selbst, wie von Andern gemacht worden. In seinem in der oben erwähnten Sammlung der *Διάφορα ποιήματα* gedruckten Drama *Φροσύνη* lässt er (S. 81 ff.) den Meletios die übrigens stylistisch sehr effectvolle Schilderung von dem Blutbad von Gardiki in *accentuirenden* Hexametern vortragen.[4]) Für einen Leser, der an antike Prosodie gewöhnt ist, sind diese Verse wahrhaft ohrenzerreifsend, und für den Neugriechen ist es im besten Falle ein ewiges Pferdegetrampel: ein fortwährendes unmusikalisches

---

[1]) S. einen Aufsatz von D. Bikélas 'Sur une traduction néohellénique du Prométhée et sur la métrique grecque contemporaine, im Annuaire de l'Association pour les études grecques von 1875, p. 97—105.

[2]) Französisch nennt sich dieser vielseitige Mann Rhangabé. Gegenwärtig ist Rhangavis Gesandter in Berlin. Er ist nicht blofs Philolog (Antiquités helléniques, 2 Bde.), Grammatiker (Grammaire du grec actuel), Lexikograph (*Λεξικὸν γαλλοελληνικόν*), &c., sondern auch Staatsmann, Dichter und Novellist (s. in Ellissen's Analekten, Bd. 2). In allen Fächern hat Rhangavis höchst Achtbares, in vielen sehr Vorzügliches geleistet. Der erste Band seiner gesammelten Werke (*Ἅπαντα*, Athen 1874) enthält u. A. auch französische, deutsche und englische Gedichte von Rhangavis, denen man, trotz leicht zu entdeckender Mängel, das Lob eines ganz eminenten Geschickes nicht versagen wird.

[3]) *Περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς προσῳδίας καὶ ἀντιπαράθεσις αὐτῆς πρὸς τὴν νέαν.* S. auch die Vorrede zu den *Ἅπαντα* Bd. 5.

[4]) Als Beispiel diene der Anfang:

*Ἦτον ἡμέρα λαμπρά, ἀνθοφόρος τοῦ ἔαρος κόρη.*
*ῥοδοστεμμέν' ἡ αἰγὴ εἰς τοὺς λόφους γελῶσα ἐφάνη,*
*καὶ τὸ Γαρδίκι ἀκόμη ἀπέσειε μόλις τὸν ὕπνον.*

In den *Ἅπαντα, τόμ. γ'*, fehlt die ganze Erzählung; die Scene ist auch sonst bedeutend überarbeitet.

Daktylengeklapper, denn Spondeen besitzt die heutige Sprache entschieden nicht.[1]) Weiterhin hat aber Rhangavis auch den *blank verse* des englischen und deutschen Dramas nachgeahmt; so ist z. B. seine bei uns durch Sanders' vortreffliche Uebersetzung bekannte Aristophanische Komödie 'Die Hochzeit des Kutrulis' (*τοῦ Κουτρούλη ὁ Γάμος*) in den Dialogpartieen in fünffüfsigen Iamben geschrieben. In derselben Weise hat Rhangavis das satirische Drama *Διὸς Ἐπίσκεψις*, die Tragödie *Δοῦκας*, die Komödie *Ὁ Μνηστὴρ τῆς Ἀρχοντούλας* u. A. geschrieben, und auch antike Dramen, wie die Antigone, die Wolken, den Frieden und die Vögel übersetzt — während er 1837 den ersten Akt der Phönissen des Euripides noch in gereimten politischen Versen übertragen hatte. In dem Drama *Ἡ Παραμονή* ist der politische Vers, aber ohne Reim angewandt. An die neuere Richtung von Rhangavis hat sich nun Pervanoglu in seinem Hamlet angeschlossen und nur die auch im Original prosaisch gehaltenen Stellen in Prosa übersetzt. Die Sprache ist, was der heutige Grieche *καθαρεύουσα γλῶσσα* nennt; was schreiben zu können sein höchster Stolz ist, was freilich nach dem Grade seiner Bildung dem einen so, dem andern so gelingt. Nur die Todtengräberscene ist mit richtigem Takt in die vulgäre Volkssprache übersetzt. Diese Scene möchten wir als den Glanzpunkt der Arbeit Pervanoglu's bezeichnen; der Gegensatz zwischen der edlen Sprache Hamlets und der vulgären Rede des *νεκροθάφτης* ist aufserordentlich wirksam. Zum Ausdruck einer im Original gereimten, sentenzenartigen Stelle hat sich Pervanoglu auch einmal des gereimten politischen Verses bedient: V, 1, 235 ff.

*Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,*
*Might stop a hole to keep the wind away;*
*O, that that earth, which kept the world in awe,*
*Should patch a wall to expel the winter's flaw!*

*Ὁ Καῖσαρ μετὰ θάνατον εἰς χῶμα μετεβλήθη*
*κ' εἰς ἔμφραξιν μικρᾶς ὀπῆς κατάλληλος ἐκρίθη·*
*τὸ χῶμα τὸ τὴν γῆν ποτὲ φοβίσαν τὴν μεγάλην*
*τοῖχον ἁπλοῦν ἐξασφαλεῖ ἀπὸ ἀνεμοζάλην!*

An Stellen dieser Art kann man sehen, dass der Uebersetzer ganz Anderes — und unserer Ansicht nach Besseres — hätte leisten können, wenn er eben nicht theoretisch blind gegen die Vorzüge der

[1]) Auch hat Rhangavis den ersten Gesang der Odyssee in Hexameter übersetzt, s. seine *Ἅπαντα* (Athen 1874) *Β'*, 209 ff. Man böre den Anfang:

*Ψάλε τὸν ἄνδρα, θεά, τὸν πολύτροπον, ὅστις τοιούτους*
*τόπους διῆλθε, πορθήσας τῆς Τροίας τὴν ἔνδοξον πόλιν.*

natürlichen, populären Sprache und ihres natürlichen Metrums gewesen wäre und absichtlich ein künstliches, lebloses Versmafs vorgezogen hätte. Freilich betrachtet er den politischen Vers schon als einen 'überwundenen Standpunkt', wenn er die bei Shakespeare selbst absichtlich altfränkisch steifen und gereimten Verse des '*Play*' III, 2, 165 ff. in politische Verse übersetzt:

*Τριακοντάκις ἤλασε περὶ τὸν μέγαν θόλον*
*τοῦ οὐρανοῦ τὸ ἅρμα του ὁ φαεινὸς Ἀπόλλων,*
*καὶ δωδεκάκις εἴδομεν τριάκοντα σελήνας*
*περιζωνούσας μὲ ψευδεῖς τὴν σφαῖράν μας ἀκτῖνας* &c.

Es fragt sich übrigens sehr, ob ein heutiger Grieche die Iamben des Herrn Pervanoglu — ebenso gut die von Rhangavis — wirklich als Poesie auffassen kann. Man urtheile nach dem Anfange des Monologs *To be or not to be:*

*Εἶναι ἢ μή, νῦν τοῦτ᾽ ἐστὶ τὸ ζήτημα.*
*πότερον τῷ ἀνθρώπῳ εὐγενέστερον*
*ὀργίλου Μοίρας ὑποφέρειν τὰς δεινὰς*
*σφενδόνας καὶ τὰ βέλη, ἢ ὁπλίζεσθαι*
5 *κατὰ ὠκεανοῦ δεινῶν, καὶ κατ᾽ αὐτῶν*
*ἑαυτὸν ἀντιπαρατάττων τελευτᾶν;*
*θνήσκειν — καθεύδειν — περαιτέρω δὲ οὐδέν!*
*γνωρίζειν, πῶς ὁ ὕπνος οὗτος τῆς ψυχῆς*
*τὴν θλίψιν κατευνάζει καὶ τὰς συμφορὰς,*
10 *τοῦ σώματος ἡμῶν τὸ κληροδότημα.*

Jeder klassisch Gebildete wird diese Sprache verstehen können und doch dabei fühlen, dafs, obgleich alle Formen grammatisch genommen altgriechisch sind, doch das Ganze kein Hellenisch sein kann — *soul is wanting there*, wie Byron sagt! Dazu kommt von altgriechischem Standpunkt aus ein grober Fehler; V. 6 müfste es bei dem Infinitive **ἀντιπαρατάττοντα** oder mit Attraction **ἀντιπαρατάττοντι** heifsen. Nun aber stelle man sich auf den neugriechischen Standpunkt; welche Unzuträglichkeiten finden sich dann! Die heutige Sprache besitzt keinen Infinitiv, sie besitzt keinen Dativ, sie würde also z. B. sagen: **πότερον εἶναι** (denn ein **ἐστί** kennt sie nicht, trotz Pervanoglu) **εὐγενέστερον νὰ ὑποφέρῃ ὁ ἄνθρωπος τὰς σφενδόνας** — **ἢ νὰ ὁπλίζηται** (wobei aber zu bemerken ist, dass das Wort **ὁπλίζομαι** blofs dem höheren Stil angehört, die gewöhnliche Sprache würde **ἁρματόνομαι** vorziehen). Zu diesen grammatischen Archaismen kommen noch die lexikalischen; **δεινὰς** und **δεινῶν** sind mehr attisch als neugriechisch; man würde **τρομερὰς** und **φοβερισμῶν** oder **δυστυχημάτων** sagen. Noch dazu mag bemerkt werden, dass *against a sea of troubles* mit **κατὰ ὠκεανοῦ δεινῶν** nicht deutlich übersetzt

Die an erster Stelle genannte Uebertragung des Julius Caesar von Ionídis ist uns nicht zu Gesicht gekommen; wir sind also nicht im Stande anzugeben, ob dieselbe prosaisch oder metrisch sei, und welcher Richtung sie sich anschliefse. Dagegen haben wir die schön gedruckte Uebertragung des Hamlet von Pervanoglu vor uns und können darüber Genaueres berichten.

Die sich ganz nach dem Accent richtende und von der antiken Quantität vollständig unabhängige Poesie der heutigen Griechen bewegt sich meist innnerhalb iambischer und trochäischer Metra. Von iambischen Versen ist besonders der sogenannte *στίχος πολιτικός* (d. h. der allen Bürgern, *πολῖται*, geläufige Vers) so gewöhnlich, dafs man ihn geradezu das Nationalmetrum des heutigen Griechenlands nennen darf. Man wird z. B. finden, dass die meisten der in Passow's bekannter Sammlung der Vólkslieder Griechenlands (Carmina popularia Graeciae recentioris, Leipzig, Teubner) enthaltenen Volksdichtungen in diesem politischen Versmafs gedichtet sind. Während nun die regelrechte Form dieses Mafses:

∪ ́– | ∪ – ¦ ∪ ́– ¦ ∪ – ¦ ∪ ́– | ∪ – ¦ ∪ ́– ∪
*ὡς ἤδ | ομαι ¦ καὶ τέρπ ¦ ομαι ¦ καὶ βού | λομαι ¦ χορεῦσαι*
*a cáptain bold ¦ of Hálifax ¦ who liv'd in coun ¦ try quarters.*

einen etwas eintönigen Fall hat und den Eindruck eines rechten Bänkelsängermafses macht, versteht doch die Sprache dieses Metrum durch eine Reihe von Licenzen so zu beleben, dass es ein äufserst wirksames Vehiculum poetischer Schilderung wird. Es kommt bei allen Licenzen schliefslich blofs darauf an, dafs im vierten Fufse und im Ausgang der Zeile (∪ ́– ∪) der Accent richtig falle; an allen übrigen Stellen herrscht vollkommene Freiheit. So hebt ein altes Lied auf den Fall Konstantinopel's lebhaft genug an:

*'πῆραν τὴν πόλιν, 'πῆραν την, 'πῆραν τὴν Σαλονίκην*
́– ∪ – ́– ∪ ́– ∪ ́– ¦ ́– ∪ ́– ∪ ∪ ́– ∪

In Bezug auf die trochäischen Mafse ist gröfsere Mannichfaltigkeit vorhanden, bald bedient man sich kürzerer, bald längerer Verse. Eine Reihe verschiedener iambischer und trochäischer Verszeilen sind durch die erfolgreichen Bemühungen volksthümlicher Dichter in der Literatur eingebürgert worden, namentlich hat Rhigas durch seinen Hymnos *ὡς πότε, παλληκάρια, νὰ ζῶμεν 'ς τὰ στενά;* ('Wie lange, Pallikaren, in Höhlen leben wir?') dann der anmuthig-tändelnde Christópulos durch seine *'Ανακρεοντικά*, endlich die ganze Folge der modernen Dichter, besonders die beiden Brüder Sutsos, Rhangavis, Zalakostas und Valaoritis, — alle haben die Sprache auch in dieser

Beziehung weiter fortgebildet.[1]) Neben diesen gesunden, weil der Natur der Sprache entsprechenden Bestrebungen läuft aber auch eine pedantisch krankhafte Gelehrtenpoesie, welche die in ganz andern, dem modernen Geist entsprechenden Bahnen wandelnde neue Sprache mit Gewalt in die Wege der antiken Verskunst zurückzwängen will. Der *ἀρχηγός* dieser ganzen Richtung ist der sonst so verdienstliche, und, wenn er weniger Talente besäfse, beinahe genial zu nennende Alexandros Rhisos Rhangavis (*Ῥαγκαβῆς*).[2]) In einem Essay über antike und moderne Prosodie,[3]) der als Anhang zu den *Διάφορα Ποιήματα*, Athen 1837, gedruckt wurde, kam der Verfasser zu dem Schlusse, dafs auf der Basis des Gegebenen, (d. h. mit Beibehaltung des accentuirenden Charakters der Sprache) und vor Allem durch das sorgfältige Studium der antiken Metra in den Schriften der Alten man sich von dem Joch des Reimes befreien und die alten Metra wieder neu beleben könne. Versuche in dieser Richtung sind sowohl von Rhangavis selbst, wie von Andern gemacht worden. In seinem in der oben erwähnten Sammlung der *Διάφορα ποιήματα* gedruckten Drama *Φροσύνη* lässt er (S. 81 ff.) den Meletios die übrigens stylistisch sehr effectvolle Schilderung von dem Blutbad von Gardiki in *accentuirenden* Hexametern vortragen.[4]) Für einen Leser, der an antike Prosodie gewöhnt ist, sind diese Verse wahrhaft ohrenzerreifsend, und für den Neugriechen ist es im besten Falle ein ewiges Pferdegetrampel: ein fortwährendes unmusikalisches

---

[1]) S. einen Aufsatz von D. Bikélas 'Sur une traduction néohellénique du Prométhée et sur la métrique grecque contemporaine, im Annuaire de l'Association pour les études grecques von 1875, p. 97—105.

[2]) Französisch nennt sich dieser vielseitige Mann Rhangabé. Gegenwärtig ist Rhangavis Gesandter in Berlin. Er ist nicht blofs Philolog (Antiquités helléniques, 2 Bde.), Grammatiker (Grammaire du grec actuel), Lexikograph (*Λεξικὸν γαλλοελληνικόν*), &c., sondern auch Staatsmann, Dichter und Novellist (s. in Ellissen's Analekten, Bd. 2). In allen Fächern hat Rhangavis höchst Achtbares, in vielen sehr Vorzügliches geleistet. Der erste Band seiner gesammelten Werke (*Ἅπαντα*, Athen 1874) enthält u. A. auch französische, deutsche und englische Gedichte von Rhangavis, denen man, trotz leicht zu entdeckender Mängel, das Lob eines ganz eminenten Geschickes nicht versagen wird.

[3]) *Περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς προσῳδίας καὶ ἀντιπαράθεσις αὐτῆς πρὸς τὴν νέαν.* S. auch die Vorrede zu den *Ἅπαντα* Bd. 5.

[4]) Als Beispiel diene der Anfang:

*Ἦτον ἡμέρα λαμπρά, ἀνθοφόρος τοῦ ἔαρος κόρη.*
*ῥοδοστεμμέν' ἡ αἰγὴ εἰς τοὺς λόφους γελῶσα ἐφάνη,*
*καὶ τὸ Γαρδίκι ἀκόμη ἀπέσειε μόλις τὸν ὕπνον.*

In den *Ἅπαντα, τόμ. γ'*, fehlt die ganze Erzählung; die Scene ist auch sonst bedeutend überarbeitet.

wird; diefs versteht man nämlich viel eher 'gegen die Schrecken des Oceans' als 'gegen einen Ocean von Schrecknissen.' Hier wäre wohl eine weniger wörtliche Uebersetzung an der Stelle gewesen: *κατὰ μεγάλου πλήθους κακῶν* oder ähnlich. Ferner ist *οὐδέν* kein Neugriechisch, es sollte *τίποτε* heifsen; *καθεύδειν* heifst jetzt *κοιμῶμαι*; *θνήσκειν* sagt schon der Attiker nicht mehr, sondern *ἀποθνήσκειν*. Doch wozu weitere Ausstellungen? Man sieht eben, dafs wir es in diesem Falle mit dem Producte eines Gelehrten, der sich die Welt und die Sprache auf seinem Studirzimmer ad libitum construirt, zu thun haben. Wünschenswerth wäre dabei mindestens, dafs Alles correct übersetzt wäre. Leider ist dem aber nicht so. Hamlet's Ausruf: *Angels and ministers of grace, defend us!* (I, 4, 39) wird z. B. merkwürdiger Weise übersetzt durch: *Ἄγγελος τοῦ θεοῦ νῦν ἔστη μεθ' ἡμῶν.*

Das Beispiel des Herrn Pervanoglu scheint keine Nachahmung gefunden zu haben; wenigstens ist der nächste Versuch der Uebersetzung einer Shakespeare'schen Tragödie in bescheidener Prosa abgefasst. Der Titel dieser zunächst zu besprechenden Publication lautet:

*Σαιξπήρου Τραγῳδίαι. Ὁ Μακβέθ, τραγῳδία εἰς πράξεις πέντε, μεταφρασθεῖσα ὑπὸ Ν. Ι. Κ. ᾗ προσετέθη καὶ ἡ βιογραφία τοῦ ποιητοῦ. Ἐν Ἀθήναις*, 1862. ις' u. 88 pp. 8°.

Es ist das eine ganz wohlgemeinte, aber sowohl in der Einleitung wie in der Uebersetzung selbst schülerhafte Arbeit, aller Wahrscheinlichkeit nach das Werk eines jungen Mannes, der die besten Absichten hatte und bei dem man nur das '*ut desint vires*' &c. anwenden kann. Für einen Griechen, der das englische Original ohne Wörterbuch lesen will, mag dieser Macbeth immerhin ein ganz willkommenes Hilfsmittel sein; einen anderen Zweck können wir nicht für diese Publication erkennen.

Der erste griechische Essay über ein Shakespeare'sches Drama erschien im J. 1870 unter dem folgenden Titel:

*Σαικσπήρου Ὁ Βασιλεὺς Λήρ, μελέτη Σ. Ν. Βασιλειάδη, δικηγόρου. Ἐν Ἀθήναις, Σύλλογος Εὐαγγελισμός.* 30 pp. 8°.

Des jetzt verstorbene Verfasser dieses Essay war jedenfalls ein geistreicher Mensch und voll dichterischer Bestrebungen. Aus dem ersten Bande seiner *Ἀττικαὶ Νύκτες* (Athen 1873) erfahren wir, dass Basiliádis aufser diesen beiden uns vorliegenden Werken 1866 eine Sammlung von Gedichten unter dem Titel 'Bilder und Wellen' (*Εἰκόνες καὶ κύματα*), dann 1869 zwei fünfaktige Dramen, *Καλλέργαι* und *Λουκᾶς Νοταρᾶς*, herausgegeben hat, und in der etwas diffusen Vorrede der

sechs kürzere, in Prosa geschriebene Dramen enthaltenden *Ἀττικαὶ Νύκτες* beschreibt er sich als einen Advocaten, dem die Poesie keine Ruhe lasse, und der von Zeit zu Zeit sein Büreau von dramatischen Skizzen reinfegen müsse. Dabei spricht er die etwas melancholische Behauptung aus: 'die Bibliothek der eleganten Literatur in Griechenland ist, bis heute und wohl noch auf lange Zeit hinaus, genau genommen der Papierkorb unserer Bureaus.' Glücklicher Weise ist dem nicht so, und Männer wie Sutsos, Valaoritis u. A. haben bewiesen, dass ihnen auch die *ἐλαφρὰ φιλολογία* eine ernste Lebensaufgabe ist. Basiliádis gehört aber überhaupt zur Opposition und sieht Alles recht schwarz. Seine Vorrede schliefst in folgender bezeichnenden Weise:

'Aber nach alledem, mags nun ernst sein oder scherzhaft, wenn Du schliefslich, wie auch ich, in das Lachen eines, der gehängt wird, ausbrichst, weil Du mich Dramen und ästhetische Essays über das Theater jetzt schreiben siehst in Athen, wo der höchste Herr des Landes nur für das Vaudeville Verständniss hat, wo Leute Cultusminister werden, denen es ganz unbekannt ist, dass es in Athen je einen Aeschylos gegeben hat, wo — &c. &c. — nun so glaube doch bei alledem, dass es noch Menschen giebt, die an das Dogma wirklich glauben, Menschen, die eine Auferstehung der Todten und ein Leben der Zukunft erwarten. Gehab' Dich wohl.'

Von Shakespeare redet Basiliádis mit der höchsten Verehrung; er heifst bei ihm *Ἀττ. Ν.* I 39) *ὁ ἀληθῶς δαιμόνιος ποιητὴς Σαιχσπῆρος*. In einem seiner Dramen, *Γαλάτεια*, hat er ein Motiv aus Shakespeare's Othello benutzt, die Entstehung der Liebe Desdemona's zu Othello: in ähnlicher Weise gewinnt *Ῥέννος* die Liebe der Galatea.

In dem Essay über Lear entwickelt der Verfasser in etwas schwülstiger Rede seine Ansichten über den Charakter des Königs, wobei natürlich Seitenblicke auf andere Personen des Dramas nicht ausbleiben können. 'Während ich,' sagt der Verfasser Seite 2, 'vor noch nicht langer Zeit in der Vorrede zu den *Καλλέργαι* und Lukas Notaras mit grofsem Nachdrucke und vielleicht aus aufgeklärter Ueberzeugung, jede Nachahmung Shakespeare's in unserer sich jetzt bildenden dramatischen Poesie vermieden zu sehen wünschte, weil ich wohl wufste, dafs eine Nachahmung jeglicher Art, insofern sie Ohnmacht ist, nur dem schwächeren Lichte der Shakespeare'schen Dramen sich nähern, und dadurch in unserem Drama unsere nationale Eigenheit, nämlich die specielle hellenische Denkweise fälschen würde, so möchte ich doch jetzt ebenso eifrig ein genaues Studium

der Shakespeare'schen Dramen empfehlen, welche überall eine gewisse männliche Majestät athmen, eine eherne Festigkeit des Charakters, eine märtyrergleiche Beharrlichkeit der Tugend,' &c. Die Eingangsscene wird dann vollständig in Prosa (in der Kunstsprache der λόγιοι) übersetzt. An Lear selbst wird das Mafslose seines ganzen Wesens hervorgehoben, nur so seien auch seine ungemessenen Ansprüche an die Liebe seiner Kinder, nur so auch seine Leichtgläubigkeit bei den überschwänglichen Betheuerungen der falschen Töchter zu verstehen. In dieser Beziehung wäre also Lear der gerade Gegensatz zu hellenischer Mafshaltung (σωφροσύνη). Nur wer sich so schmeicheln läfst, wie Lear, kann auch so thöricht sein, von den einfach wahren Erklärungen einer Cordelia sich unbefriedigt zu fühlen. Am meisten haben uns die Bemerkungen über Cordelia's Verstummen und anscheinende Unfähigkeit sich zu vertheidigen, angesprochen; wir setzen sie auszugsweise hierher:

'In dieser Umnachtung des menschlichen Verstandes und Herzens, mitten zwischen Lear, Goneril und Regan, erhebt sich wie ein hoffnungbringender Regenbogen, wenn auch nicht als Trost des Lebens, so doch als Zeuge des Göttlichen, das unsichtbar zuschaut und straft, die reine Cordelia. Schauet ihr beredtes und leuchtendes Bild! Ihre Feigheit, die heilige Feigheit einer Jungfrau, wird die Veranlassung zu soviel Zorn, so viel furchtbarem Missverständniss und noch furchtbarerer Strafe, aber bei alledem hat sie nicht den Muth, sich nur selbst zu vertheidigen, während sie so ungerecht gehöhnt und beleidigt wird. Die Scham hatte ihre Zunge gelähmt und sie schwieg. — So schweigt die Tugend! — Goethe gleicht wirklich nicht dem Dichter des Faust, wenn er so oberflächlich gerade diese Scene aburtheilt und das Schweigen der Cordelia unnatürlich nennt, da doch ein einziges Wort von ihrer Seite hingereicht hätte, sie selbst und den König zu retten. Vielleicht entfiel es Goethe, dafs die Tugend gewöhnlich schweigt, dafs sie zaghaft und vertrauend ist wie ein Mädchen, zart und unerfahren wie ein Kind, einfältig und träumerisch wie die Poesie, obgleich sie oft auch ernst und tiefsinnig ist wie das Alter. Was der himmlischen Vollkommenheit, welche man Tugend nennt, gewöhnlich fehlt, ist gerade Stärke und Kraft — nicht in der Abwehr, wo sie in der That Jahrhunderte ausdauert sogar bis zum freiwilligen Untergange, sondern im Angreifen, das ihr beinahe ganz fremd ist. Und so ist sie fast immer gewesen, vor Allem aber in der christlichen Zeit, wo 'tugendhaft' beinahe gleichbedeutend war mit 'Märtyrer'. Freilich gab es einst eine Zeit, die Heroenzeit Griechenlands, da der Name der

Tugend, ἀρετή, abgeleitet wurde von Ἄρης, und hauptsächlich die kriegerische Mannhaftigkeit bedeutete. (Der Verfasser schildert, wie zum Theil durch fortschreitende Reflexion, zum Theil auch durch den Einflufs des Christenthums der Begriff der ἀρετή aus einem positiven sich in einen negativen verwandelt, charakterisirt durch den Ausspruch des Horaz: *virtus est vitium fugere.*) Seit dieser Zeit (fährt er fort) träumt und erträgt die Tugend, und nur die Bosheit tritt noch energisch und handelnd auf. O, wenn die Tugendhaften das Feuer, die Raschheit, die Waghalsigkeit und Wachsamkeit der Bösen besäfsen, wäre diese armselige Welt längst eine Gemeinschaft von Engeln geworden! Stolz zieht sich die Tugend, wenn sie mit der Bosheit der Welt in Conflict kommt, auf sich selbst zurück, von der Bosheit wird sie um so leichter überwunden. Durch jenes ganze lange und bewunderungswürdige Drama, den Othello, kann die reine, unschuldige, engelgleiche Desdemona kein Mittel, keine Kunst finden, um ihren Gemahl von ihrer Unschuld zu überzeugen, während der arglistige Iago leicht die Seele Othello's mit dem schwärzesten Verdachte füllt.' Der Verfasser macht weiter darauf aufmerksam, dass die Sprache ihre Geringschätzung für die 'Einfalt', d. h. das Unpraktische der geraden, aufrichtigen Handlungsweise durch die eigenthümliche Bedeutung, welche sie dem Worte εὐήθεια 'Einfalt' *(sancta simplicitas)* gegeben, zum Ausdrucke gebracht habe. In diesem Sinne beurtheilt er die heilige Einfalt, woraus Cordelia's Schweigen entspringt — ein Schweigen, beredt genug für uns, stumm für den Vater, der nur der Schmeichelei der falschen Schwestern sein Ohr leiht.

In der Abhandlung von Basiliádis sind gute Gedanken enthalten, nur hätten wir wünschen dürfen, dass dieselben in einer einfacheren Sprache vorgetragen würden, mit etwas weniger von dem rhetorischen Pompe, der uns auch in Victor Hugo's dithyrambisirendem Buche über Shakespeare so sehr abstöfst — irren wir uns nicht, so ist dieses hochwortige und dabei doch innerlich dürftige Buch von nicht geringem Einflufs auf Basiliádis gewesen.

Weitere Abhandlungen über Shakespeare'sche Charaktere scheinen bis jetzt in Griechenland noch nicht entstanden zu sein. Auch ist vielleicht das Studium und Verständniss der eigenthümlichen Gedankenwelt des Dichters, die immerhin von der griechischen Denkweise ziemlich abliegt, noch nicht genügend fortgeschritten, um den Versuch einer eingehenden ästhetischen und philosophischen Interpretation der Werke Shakespeare's für griechische Leser als zeitgemäfs erscheinen zu lassen. Erst sind noch andere Aufgaben zu bewältigen, vor allen Dingen sind die Werke Shakespeare's der

wird; diefs versteht man nämlich viel eher 'gegen die Schrecken des Oceans' als 'gegen einen Ocean von Schrecknissen.' Hier wäre wohl eine weniger wörtliche Uebersetzung an der Stelle gewesen: **κατὰ μεγάλου πλήθους κακῶν** oder ähnlich. Ferner ist **οὐδέν** kein Neugriechisch, es sollte **τίποτε** heifsen; **καθεύδειν** heifst jetzt **κοιμῶμαι**; **θνήσκειν** sagt schon der Attiker nicht mehr, sondern **ἀποθνήσκειν**. Doch wozu weitere Ausstellungen? Man sieht eben, dafs wir es in diesem Falle mit dem Producte eines Gelehrten, der sich die Welt und die Sprache auf seinem Studirzimmer ad libitum construirt, zu thun haben. Wünschenswerth wäre dabei mindestens, dafs Alles correct übersetzt wäre. Leider ist dem aber nicht so. Hamlet's Ausruf: ***Angels and ministers of grace, defend us!*** (I, 4, 39) wird z. B. merkwürdiger Weise übersetzt durch: **Ἄγγελος τοῦ θεοῦ νῦν ἔστη μεθ' ἡμῶν.**

Das Beispiel des Herrn Pervanoglu scheint keine Nachahmung gefunden zu haben; wenigstens ist der nächste Versuch der Uebersetzung einer Shakespeare'schen Tragödie in bescheidener Prosa abgefasst. Der Titel dieser zunächst zu besprechenden Publication lautet:

*Σαιξπήρου Τραγῳδίαι. Ὁ Μακβὲθ, τραγῳδία εἰς πράξεις πέντε, μεταφρασθεῖσα ὑπὸ Ν. Ι. Κ. ᾗ προσετέθη καὶ ἡ βιογραφία τοῦ ποιητοῦ. Ἐν Ἀθήναις*, 1862. *ις'* u. 88 pp. 8°.

Es ist das eine ganz wohlgemeinte, aber sowohl in der Einleitung wie in der Uebersetzung selbst schülerhafte Arbeit, aller Wahrscheinlichkeit nach das Werk eines jungen Mannes, der die besten Absichten hatte und bei dem man nur das '*ut desint vires*' &c. anwenden kann. Für einen Griechen, der das englische Original ohne Wörterbuch lesen will, mag dieser Macbeth immerhin ein ganz willkommenes Hilfsmittel sein; einen anderen Zweck können wir nicht für diese Publication erkennen.

Der erste griechische Essay über ein Shakespeare'sches Drama erschien im J. 1870 unter dem folgenden Titel:

*Σαικσπήρου Ὁ Βασιλεὺς Λήρ, μελέτη Σ. Ν. Βασιλειάδη, δικηγόρου. Ἐν Ἀθήναις, Σύλλογος Εὐαγγελισμός.* 30 pp. 8°.

Des jetzt verstorbene Verfasser dieses Essay war jedenfalls ein geistreicher Mensch und voll dichterischer Bestrebungen. Aus dem ersten Bande seiner **Ἀττικαὶ Νύκτες** (Athen 1873) erfahren wir, dass Basiliádis aufser diesen beiden uns vorliegenden Werken 1866 eine Sammlung von Gedichten unter dem Titel 'Bilder und Wellen' (**Εἰκόνες καὶ κύματα**), dann 1869 zwei fünfaktige Dramen, **Καλλέργαι** und **Λουκᾶς Νοταρᾶς**, herausgegeben hat, und in der etwas diffusen Vorrede der

sechs kürzere, in Prosa geschriebene Dramen enthaltenden *Ἀττικαὶ Νύκτες* beschreibt er sich als einen Advocaten, dem die Poesie keine Ruhe lasse, und der von Zeit zu Zeit sein Büreau von dramatischen Skizzen reinfegen müsse. Dabei spricht er die etwas melancholische Behauptung aus: 'die Bibliothek der eleganten Literatur in Griechenland ist, bis heute und wohl noch auf lange Zeit hinaus, genau genommen der Papierkorb unserer Bureaus.' Glücklicher Weise ist dem nicht so, und Männer wie Sutsos, Valaoritis u. A. haben bewiesen, dass ihnen auch die *ἐλαφρὰ φιλολογία* eine ernste Lebensaufgabe ist. Basiliádis gehört aber überhaupt zur Opposition und sieht Alles recht schwarz. Seine Vorrede schliefst in folgender bezeichnenden Weise:

'Aber nach alledem, mags nun ernst sein oder scherzhaft, wenn Du schliefslich, wie auch ich, in das Lachen eines, der gehängt wird, ausbrichst, weil Du mich Dramen und ästhetische Essays über das Theater jetzt schreiben siehst in Athen, wo der höchste Herr des Landes nur für das Vaudeville Verständniss hat, wo Leute Cultusminister werden, denen es ganz unbekannt ist, dass es in Athen je einen Aeschylos gegeben hat, wo — &c. &c. — nun so glaube doch bei alledem, dass es noch Menschen giebt, die an das Dogma wirklich glauben, Menschen, die eine Auferstehung der Todten und ein Leben der Zukunft erwarten. Gehab' Dich wohl.'

Von Shakespeare redet Basiliádis mit der höchsten Verehrung; er heifst bei ihm *Ἀττ. Ν.* I 39) *ὁ ἀληθῶς δαιμόνιος ποιητὴς Σαιξπῆρος*. In einem seiner Dramen, *Γαλάτεια*, hat er ein Motiv aus Shakespeare's Othello benutzt, die Entstehung der Liebe Desdemona's zu Othello: in ähnlicher Weise gewinnt *Ῥέννος* die Liebe der Galatea.

In dem Essay über Lear entwickelt der Verfasser in etwas schwülstiger Rede seine Ansichten über den Charakter des Königs, wobei natürlich Seitenblicke auf andere Personen des Dramas nicht ausbleiben können. 'Während ich,' sagt der Verfasser Seite 2, 'vor noch nicht langer Zeit in der Vorrede zu den *Καλλέργαι* und Lukas Notaras mit grofsem Nachdrucke und vielleicht aus aufgeklärter Ueberzeugung, jede Nachahmung Shakespeare's in unserer sich jetzt bildenden dramatischen Poesie vermieden zu sehen wünschte, weil ich wohl wufste, dafs eine Nachahmung jeglicher Art, insofern sie Ohnmacht ist, nur dem schwächeren Lichte der Shakespeare'schen Dramen sich nähern, und dadurch in unserem Drama unsere nationale Eigenheit, nämlich die specielle hellenische Denkweise fälschen würde, so möchte ich doch jetzt ebenso eifrig ein genaues Studium

Die an erster Stelle genannte Uebertragung des Julius Caesar von Ionídis ist uns nicht zu Gesicht gekommen; wir sind also nicht im Stande anzugeben, ob dieselbe prosaisch oder metrisch sei, und welcher Richtung sie sich anschliefse. Dagegen haben wir die schön gedruckte Uebertragung des Hamlet von Pervanoglu vor uns und können darüber Genaueres berichten.

Die sich ganz nach dem Accent richtende und von der antiken Quantität vollständig unabhängige Poesie der heutigen Griechen bewegt sich meist innnerhalb iambischer und trochäischer Metra. Von iambischen Versen ist besonders der sogenannte *στίχος πολιτικός* (d. h. der allen Bürgern, *πολῖται*, geläufige Vers) so gewöhnlich, dafs man ihn geradezu das Nationalmetrum des heutigen Griechenlands nennen darf. Man wird z. B. finden, dass die meisten der in Passow's bekannter Sammlung der Volkslieder Griechenlands (Carmina popularia Graeciae recentioris, Leipzig, Teubner) enthaltenen Volksdichtungen in diesem politischen Versmafs gedichtet sind. Während nun die regelrechte Form dieses Mafses:

| ∪ ∠ | ∪ – | ∪ ∠ | ∪ – | ∪ ∠ | ∪ – | ∪ ∠ ∪ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *ὡς ἤδ* | *ομαι* | *καὶ τέρπ* | *ομαι* | *καὶ βού* | *λομαι* | *χορεῦσαι* |
| *a cáptain bold* | | *of Hálifax* | | *who liv'd in* | *coun* | *try quarters.* |

einen etwas eintönigen Fall hat und den Eindruck eines rechten Bänkelsängermafses macht, versteht doch die Sprache dieses Metrum durch eine Reihe von Licenzen so zu beleben, dass es ein äufserst wirksames Vehiculum poetischer Schilderung wird. Es kommt bei allen Licenzen schliefslich blofs darauf an, dafs im vierten Fufse und im Ausgang der Zeile (∪∠∪) der Accent richtig falle; an allen übrigen Stellen herrscht vollkommene Freiheit. So hebt ein altes Lied auf den Fall Konstantinopel's lebhaft genug an:

*'πῆραν τὴν πόλιν, 'πῆραν την, 'πῆραν τὴν Σαλονίκην*
∠ ∪ – ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ‖ ∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∠ ∪

In Bezug auf die trochäischen Mafse ist gröfsere Mannichfaltigkeit vorhanden, bald bedient man sich kürzerer, bald längerer Verse. Eine Reihe verschiedener iambischer und trochäischer Verszeilen sind durch die erfolgreichen Bemühungen volksthümlicher Dichter in der Literatur eingebürgert worden, namentlich hat Rhigas durch seinen Hymnos *ὡς πότε, παλληκάρια, νὰ ζῶμεν 'ς τὰ στενά;* ('Wie lange, Pallikaren, in Höhlen leben wir?') dann der anmuthig-tändelnde Christópulos durch seine *'Ανακρεοντικά*, endlich die ganze Folge der modernen Dichter, besonders die beiden Brüder Sutsos, Rhangavis, Zalakostas und Valaoritis, — alle haben die Sprache auch in dieser

Beziehung weiter fortgebildet.[1] Neben diesen gesunden, weil der Natur der Sprache entsprechenden Bestrebungen läuft aber auch eine pedantisch krankhafte Gelehrtenpoesie, welche die in ganz andern, dem modernen Geist entsprechenden Bahnen wandelnde neue Sprache mit Gewalt in die Wege der antiken Verskunst zurückzwängen will. Der *ἀρχηγός* dieser ganzen Richtung ist der sonst so verdienstliche, und, wenn er weniger Talente besäfse, beinahe genial zu nennende Alexandros Rhisos Rhangavis (*Ῥαγκαβῆς*).[2] In einem Essay über antike und moderne Prosodie,[3] der als Anhang zu den *Διάφορα Ποιήματα*, Athen 1837, gedruckt wurde, kam der Verfasser zu dem Schlusse, dafs auf der Basis des Gegebenen, (d. h. mit Beibehaltung des accentuirenden Charakters der Sprache) und vor Allem durch das sorgfältige Studium der antiken Metra in den Schriften der Alten man sich von dem Joch des Reimes befreien und die alten Metra wieder neu beleben könne. Versuche in dieser Richtung sind sowohl von Rhangavis selbst, wie von Andern gemacht worden. In seinem in der oben erwähnten Sammlung der *Διάφορα ποιήματα* gedruckten Drama *Φροσύνη* lässt er (S. 81 ff.) den Meletios die übrigens stylistisch sehr effectvolle Schilderung von dem Blutbad von Gardiki in *accentuirenden* Hexametern vortragen.[4] Für einen Leser, der an antike Prosodie gewöhnt ist, sind diese Verse wahrhaft ohrenzerreifsend, und für den Neugriechen ist es im besten Falle ein ewiges Pferdegetrampel: ein fortwährendes unmusikalisches

---

[1]) S. einen Aufsatz von D. Bikélas 'Sur une traduction néohellénique du Prométhée et sur la métrique grecque contemporaine, im Annuaire de l'Association pour les études grecques von 1875, p. 97—105.

[2]) Französisch nennt sich dieser vielseitige Mann Rhangabé. Gegenwärtig ist Rhangavis Gesandter in Berlin. Er ist nicht blofs Philolog (Antiquités helléniques, 2 Bde.), Grammatiker (Grammaire du grec actuel), Lexikograph (*Λεξικὸν γαλλοελληνικόν*), &c., sondern auch Staatsmann, Dichter und Novellist (s. in Ellissen's Analekten, Bd. 2). In allen Fächern hat Rhangavis höchst Achtbares, in vielen sehr Vorzügliches geleistet. Der erste Band seiner gesammelten Werke (*Ἅπαντα*, Athen 1874) enthält u. A. auch französische, deutsche und englische Gedichte von Rhangavis, denen man, trotz leicht zu entdeckender Mängel, das Lob eines ganz eminenten Geschickes nicht versagen wird.

[3]) *Περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς προσῳδίας καὶ ἀντιπαράθεσις αὐτῆς πρὸς τὴν νέαν.* S. auch die Vorrede zu den *Ἅπαντα* Bd. 5.

[4]) Als Beispiel diene der Anfang:

*Ἦτον ἡμέρα λαμπρά, ἀνθοφόρος τοῦ ἔαρος κόρη.*
*ῥοδοστεμμέν' ἡ αἰγὴ εἰς τοὺς λόφους γελῶσα ἐφάνη,*
*καὶ τὸ Γαρδίκι ἀκόμη ἀπέσειε μόλις τὸν ὕπνον.*

In den *Ἅπαντα, τόμ. γ'*, fehlt die ganze Erzählung; die Scene ist auch sonst bedeutend überarbeitet.

lungen ist, dafs sich nämlich vermittelst einer solchen Sprache der Schwung und das Pathos, und mit einem Wort, das Natürliche des Originals bewahren lasse. Mögen Andere sehen, wie weit ich den Doppelzweck erreicht habe, welchen ich im Auge hatte, nämlich einerseits das englische Original ‚mit möglichster Treue zu übersetzen, und andererseits meiner Uebersetzung ein griechisches Gewand zu geben.'

Wenn es einem Fremden erlaubt ist, in einer so difficilen Frage ein Wort mitzureden, so möchten wir behaupten, dafs Bikélas im Grofsen und Ganzen seine Absicht sehr glücklich erreicht hat. Die Sprache macht uns durchgänging einen natürlichen Eindruck und in den meisten Stellen liest sich Alles wie ein Original. Allerdings erfordert die eigenthümliche Natur der heutigen griechischen Sprache und auch die des Versmafses an mehr als Einer Stelle eine gewisse Amplificirung des im Allgemeinen viel knapperen englischen Ausdrucks; hin und wieder sind Epitheta hinzugekommen, manchmal haben auch die des Originals verschwinden müssen. In jedem Falle aber ist dies dem griechischen Colorit zu Liebe geschehen; dieses hat dem Uebersetzer — wie uns scheint — mit Recht höher gestanden als die sclavische Treue gegen das Original. Diesem schliefst er sich in sofern genau an, als er den Blankvers mit politischem Vers, die Prosa mit Prosa wiedergibt. Wir haben hierbei nur zu bedauern, dafs er in den gereimten Stellen diesen Schmuck ohne Weiteres hat fallen lassen — ohne Grund, denn dafs er auch die Reimform vollkommen beherrscht, hat er z. B. in der Uebertragung der Gartenscene aus Faust bethätigt. Nun ist aber die Verwendung des Reimes eine nicht unwichtige Einzelheit in der fortschreitenden Entwickelung Shakespeare's; dieser Unterschied, der z. B. zwischen Romeo und Lear im Original bedeutend genug hervortritt, ist in der Uebersetzung vollständig verwischt, und die beiden Stücke lesen sich nun wie Werke aus einer und derselben Epoche. Dafs dem Uebersetzer dieser Mangel seiner Arbeit vollständig klar ist, geht u. A. aus seiner neunten Anmerkung zu Romeo und Julia hervor (S. 167 fg.), in der er diese Verhältnisse mit Beziehung auf Fleay's und Furnivall's Forschungen bespricht. Bikélas ist überhaupt in höchst achtbarer Weise mit den wichtigsten Erscheinungen auf dem weiten Gebiete der Shakespearestudien bekannt und hat in seinen Anmerkungen eine geschmackvolle Auswahl von Wissenswerthem für seine Leser zusammengestellt. Besonders häufig werden Gervinus und Mezières angeführt — das vortreffliche Buch von Ulrici ist von Bikélas leider nicht benutzt worden. Daneben werden eine Reihe

von Aufsätzen englischer Gelehrten aus verschiedenen Zeitschriften angeführt, und längere, passend gewählte Stellen übersetzt. Wir können diese Art Shakespeare zu commentiren nur entschieden billigen: den Griechen mufs sich hier eine ihnen bisher ganz unbekannte Welt wissenschaftlicher Forschung erschliefsen. Hoffentlich findet Bikélas' gründliche und mit Liebe und Fleifs durchgeführte Arbeit unter seinen Landsleuten einen oder den anderen Nachahmer! Vor allen Dingen aber möchten wir den Dichter selbst zur Fortsetzung seines Unternehmens auffordern, denn man wird selten so viele Eigenschaften wieder beisammen finden, wie sie Bikélas in vorzüglichem Grade besitzt: eine genaue, durch langjährigen Aufenthalt im Lande erworbene Kenntniss der englischen Sprache, ein feines poetisches Gefühl, das die Intentionen des grofsen Dichters überall nachfühlen kann, und endlich gründlichen Fleifs, welcher der ganzen Arbeit eine solide Grundlage schafft.

Von den europäischen Völkern sind die Griechen wohl das letzte, zu welchem Shakespeare, dieser Dichter nicht einer Nation, sondern aller Welt, auf seinem Triumphzuge gelangt. Noch ist in Griechenland Alles im Werden, unfertig die künstlerischen und ästhetischen Anschauungen des Volkes, unfertig selbst die Sprache, in welche die Werke des Dichters übertragen werden sollen. Die Existenz einer wirklich griechischen Schaubühne ist bis jetzt noch sehr fragwürdig; stehen doch selbst kirchliche Hindernisse einer solchen im heutigen Athen noch ebenso gut im Wege, wie einst im mittelalterlichen Byzanz die Kirche kein Drama und kein Theater duldete. So wie aber in Frankreich die Schaubühne den Widerstand eines engherzigen Klerus überwand, so wird es auch im heutigen Griechenlande, wo sich gerade in neuester Zeit ein bedeutender Eifer für dramatische Composition kundgegeben hat, bei weiterem Aufschwung der Nation gehen. Es wird, wie wir hoffen, eine echt nationale Schaubühne entstehen, auf welcher nicht die nach der Lampe des Studirzimmers riechenden antikisirenden Machwerke von Gelehrten, sondern Dichtungswerke, deren Sprache und Stil allgemein verständlich sind, den Sinn der Hörer erfreuen und veredeln werden.

Zu der immermehr anwachsenden Opposition gegen die Byzantinerei der Gelehrten gesellt sich der neueste und glücklichste Uebersetzer Shakespeare's, so gut wie der erste Uebertrager dazu gehörte. Die Arbeit von Bikélas steht da als ein lauter Protest gegen die Vergewaltigung der Sprache des Volks, welcher man in der Sprache des Herzens, der Poesie, ihre letzte Zuflucht rauben will. Das Werk wird viele Anfeindung von den *λογιώτατοι* erfahren — es kann sie

aushalten und überstehen. Die Uebertragung Shakespeare's ist eine Feuerprobe — die Sprache, welche sie besteht, ist fähig, die tiefsten und heiligsten Gefühle des Menschenherzens in Freude und Schmerz, in Glück und Elend, im Jauchzen und in der Klage, zum allseitigen und vollgiltigen Ausdruck zu bringen. Das aber hat Bikélas in seiner Uebersetzung geleistet: man vergleiche Pervanoglu's Hamlet und Bikélas Lear, und sehe, wer von beiden der Shakespeare'schen *δεινότης* am nächsten kommt. Unsere Entscheidung würde unbedenklich zu Gunsten von Bikélas ausfallen!

Wir haben den Lesern ein Stück neugriechischer Literaturgeschichte vorgeführt, wie es sich um Shakespeare als Mittelpunkt gruppirt. Man wird für Shakespeare selbst gerade nichts Neues aus unserer Schilderung der Arbeiten der heutigen Griechen lernen: doch darf unsere Darstellung auf eine gewisse Theilnahme bei denen rechnen, welche sich für die Schicksale der Werke des englischen Dichters auf ihrem Weltgang und vielleicht auch für die ganz eigenthümlichen Culturbestrebungen der jetzigen 'Hellenen' interessiren.

---

# Milton.

## Ein Gegenbild zu Shakespeare.

Von

**K. Elze.**

---

Es ist ein wohlthuender Gedanke, sich grofse Männer nicht nur in innerlicher, sondern auch in persönlicher Beziehung zu einander zu denken und den Strom der Gedankenarbeit und des geistigen Lebens auch äusserlich zu verfolgen, indem man aufzeigt, wie der segnende Greis von Geschlecht zu Geschlecht dem Jünglinge die Weihe zur Weiterführung des Werkes ertheilt. In eine ähnliche persönliche Verbindung hat man nicht ohne eine gewisse Wahrscheinlichkeit auch Shakespeare und Milton zu bringen versucht, indem man muthmafst, dafs Shakespeare bei seiner letzten Anwesenheit in London im Jahre 1614 den damals sechsjährigen Milton gesehen und mit ihm gesprochen haben möge. Milton's Vater wohnte nämlich damals in Breadstreet, dicht bei der Mermaid, und es ist wohl denkbar, dafs er eine Gelegenheit gesucht und gefunden hat, um dem Dichter auf seinem Wege nach der Stätte seiner Club-Genüsse seinen kleinen Sohn vorzustellen, der zur grofsen Genugthuung des eiteln Vaters für ein Wunderkind galt und bereits als zarter Knabe Verse zu machen begann. [1]) Wir möchten gern glauben, dafs Shakespeare's Auge einmal mit einem ausgesprochenen oder unausgesprochenen Segenswunsche auf dem schönen Kinde geruht haben mag, das vom Schicksal dazu ausersehen war, nach ihm einen der höchsten Plätze auf dem englischen Parnass einzunehmen. Denn schön war der Knabe, wie das Gemälde von Cornelius Jansen beweist, das ihn in seinem

---

[1]) Masson, The Life of John Milton I, 32 fg. — Bellew, Shakespeare's Home at New Place 264. — Elze, William Shakespeare 336 und 561.

zehnten Lebensjahre darstellt. Von demselben Jansen soll bekanntlich das vortreffliche Bild herrühren, in welchem man — nicht ungerechtfertigter Weise — Shakespeare zu erkennen meint; ja man könnte sich einbilden, Milton's Vater habe Jansen eben defshalb zum Maler seines Sohnes gewählt, weil derselbe einige Jahre früher den gröfsten Dichter der Zeit gemalt hatte, eine Erwägung, die dann *vice versa* wieder für die Echtheit des Jansen'schen Shakespeare-Bildes geltend gemacht werden könnte. Dafs der jugendliche Milton von Bewunderung und Verehrung für Shakespeare erfüllt war, wird durch seine, 1630 geschriebene Grabschrift auf ihn bewiesen, welche sein erstes, durch den Druck veröffentlichtes Gedicht war. Mit dieser Bewunderung vertrug sich jedoch schon in Milton's Jugend eine völlig andere Geschmacks- und Geistesrichtung, ja eine andere geistige Welt, die sich mit den zunehmenden Jahren immer schärfer und von Shakespeare abweichender ausprägte. Das tritt nicht nur in Milton's Werken handgreiflich zu Tage, sondern wird uns auch durch eine spezielle Thatsache besonders nahe gelegt. Aus den Jahren 1640—1642, also aus Milton's 32tem bis 34tem Lebensjahre, hat sich nämlich ein Heft von ihm erhalten, in welchem er sich Stoffe für eine künftige dramatische Bearbeitung notirt hat; [1]) Milton war nämlich in jenen Jahren für die dramatische Dichtung begeistert und hatte sich dieselbe offenbar als Lebensaufgabe ausersehen — selbst das Verlorene Paradies (auch als *Adam Unparadized* bezeichnet) befindet sich unter diesen dramatischen Entwürfen. Die Mehrzahl der verzeichneten Stoffe ist biblisch, 52 sind dem alten und nur 8 dem neuen Testamente entnommen, eine für den Geist des Puritanismus sehr bezeichnende Thatsache. Neben diesen biblischen Stoffen geht eine zweite Reihe von 33 Nummern einher, welche der britischen Geschichte angehören, mit einem Anhange von 5 Nummern, die als schottisch oder vielmehr als nordbritisch bezeichnet sind. Darunter befindet sich Macbeth! Milton trug sich also mit dem Gedanken, den Wettkampf mit Shakespeare auf dessen eigenstem Gebiete aufzunehmen, und es liegt darin seinerseits ausgesprochen, dafs er mit der Shakespeare'schen Behandlung dieses Stoffes nichts weniger als einverstanden war. Hat er als Mann die früher von ihm bewunderte Shakespeare'sche Poesie aus puritanischen Gründen gemissbilligt? Oder hat er ähnlich wie B. Jonson (und mit grösserem Rechte als dieser) vom hohen Pferde der klassischen Gelehrsamkeit und Kunstbildung auf Shakespeare herabgesehen? Oder

[1]) Milton's Poetical Works ed. Masson I, 43 seq.

flossen beide Gesichtspunkte in seiner Beurtheilung Shakespeare's zusammen? Dafs er bezüglich der dramatischen Poesie auf einem völlig andern Boden stand als Shakespeare, wird sich später zeigen. Aufser der genannten Grabschrift und der oft citirten Erwähnung in L'Allegro[1]) hat sich Milton nur noch im *Eikonoklastes* (Cap. I.) über Shakespeare geäufsert. Diese Aeufserung verräth keine Begeisterung mehr für Shakespeare, enthält aber auch keinen offenen Tadel; Milton führt aus, dass Karl I. dem Richard III. gleiche, den Shakespeare in seiner Tragödie mit eben so salbungsvoller Heuchelei sprechen lasse, als sie Karl I. im *Eikon Basilike* an den Tag lege. Darauf beschränkt sich die ganze Erwähnung, und man kann daher wol sagen, dafs tiefes Schweigen Milton's kritische Ansicht über Shakespeare und dessen Poesie bedeckt. Hätte er wirklich den geplanten Macbeth geschrieben, so wäre damit ein ausserordentlich willkommener und belehrender Vergleichspunkt zwischen den beiden Dichtern gewonnen worden, während wir jetzt uns nur an das biblische Drama Samson Agonistes und an das Maskenspiel Comus halten können, wenn wir Milton als dramatischen Dichter Shakespeare gegenüber stellen wollen. Der Versuch einer solchen Gegenüberstellung soll nachher gemacht werden.

Von den Engländern wird seit langen Jahren gestritten, wer der gröfsere Dichter sei, Shakespeare oder Milton, statt dafs sie sich freuen sollten zwei solche Kerle zu haben, um das bekannte Goethe'sche Wort von der deutschen auf die englische Literatur zu übertragen.[2]) Der puritanische Zelotismus, wie er sich namentlich auf die Dissenter vererbt hat, stellt Milton hoch über Shakespeare — aber aus welchen Gründen! Man geht dabei keineswegs von Untersuchungen über das Wesen und die Aufgabe der Poesie aus, sondern man stützt sich lediglich auf religiöse und sittliche Erwägungen, die obenein oberflächlich und missverstanden sind. Wer der Dichtung vielmehr ein religiöses oder theologisches als ein literarisches und ästhetisches Interesse entgegenbringt, verlässt da-

---

[1]) Vers 133 fg.:

*Or sweetest Shakespeare, Fancy's child,*
*Warble his native wood-notes wild.*

L'Allegro geht dem handschriftlichen Verzeichnisse dramatischer Stoffe der Zeit nach voran.

[2]) Vergl. Which was the greater Poet, Shakspere or Milton? A Debate. In The Debater: A New Theory of the Art of Speaking; being a Series of Complete Debates, Outlines of Debates, and Questions for Discussion. By Frederick Rowton. 2d Ed. London 1850, p. 166—188.

mit von vornherein den Standpunkt vorurtheilsfreier Beurtheilung und legt einen ungehörigen Mafsstab an. Das Verlorene Paradies ist keine göttliche Offenbarung, sondern eine literarische Hervorbringung wie alle übrigen und unterliegt daher auch der nämlichen Kritik wie alle übrigen. Es muss das um so klarer ausgesprochen werden, als es auch in Deutschland nicht an Beurtheilern der bezeichneten Art fehlt. Shakespeare ist von diesem Gesichtspunkte aus ein durchaus irreligiöser, gottloser und unsittlicher Dichter, der gar nicht als Christ anerkannt wird und den kein Christenmensch in die Hand nehmen sollte. [1]) Das ist keineswegs eine übertriebene Darstellung, sondern buchstäbliche Wahrheit. Als ein Beispiel eines solchen Milton-Verehrers und Shakespeare-Tadlers mag der Rev. R. W. Hamilton angeführt werden, der sich in seinen *Nugae Literariae* folgendermafsen über Shakespeare auslässt.[1]) '*In drawing these annotations on this incomparable Genius* (viz. Shakespeare) *to a close, I must be allowed to say, that I have wished nothing to extenuate and to set down naught in malice. Conscientiously adverse to theatrical amusements, I see no reason why a poem should become dangerous to morality, because cast into scene and dialogue, the true dramatic shape. Shakspeare has obtained such a mastery of the human mind, such a throne in the world of letters, that it is impossible to banish him from our libraries* — wie gern thäten wir es sonst! — *he is so singularly impressive, is so readily remembered, that it is equally impossible to chase him from our memory* — wie sehr wir uns auch bestreben es zu thun. — *Read and quoted he will ever be. — The guardian of youth and the minister of religion have here no easy path to walk, nor unhesitating counsel to enunciate. It cannot be denied that in perusing him there is danger of moral contamination* — in der Bibel wol nicht unendlich viel mehr? — *It is vain to say that his worst evil is his fidelity, that he calls the spade the spade. There is sometimes a lavish pruriency* (? wo ?). *His power is occasionally for evil as well as good.*' — In einem spätern Aufsatz (S. 286) lenkt der Verfasser zwar etwas ein, kann aber doch das Gesagte nicht wieder auslöschen und will das auch nicht, sondern bleibt von der Richtigkeit seines Standpunktes überzeugt. Noch weit unbedingter

---

[1]) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch X, 92 fg. 124.

[2]) Nugae Literariae: Prose and Verse. By the Rev. Richard Winter Hamilton, Minister of Belgrave Chapel, Leeds. London 1841, p. 234 und 286. — Vergl. Th. Grinfield, Remarks on the Moral Influence of Shakespeare's Plays. London, 1851. — W. S. Landor, The Last Fruit off an Old Tree. London 1858. (No. CCXXXI: Shakespeare and Milton.)

und fanatischer hat sich kürzlich eine Zeitschrift 'The Church Bells' vom 15. April 1876 ausgesprochen. Da heifst es: '*Cassell's Illustrated Shakespeare Part 27 seems to succeed better than in the last number with its illustrations. Supposing Shakespeare is decent reading for a Christian man, which we somewhat doubt, this edition is everything that can be desired in paper, print, and notes.*' [1]) Diese Anschauungen finden ihren Widerhall in weitern Kreisen als man glauben sollte, freilich nur im Mittelstande der Intelligenz, wobei aber nicht aufser Acht zu lassen ist, dafs in England der Mittelstand der Intelligenz sich noch weniger als anderswo mit dem Mittelstande der Gesellschaft deckt, sondern weiter nach oben reicht als anderwärts. Steigen wir zu den höhern intellektuellen Schichten auf, so begegnen wir allerdings einer über Vorurtheile und Einseitigkeiten hinausragenden Kritik, wie denn beispielsweise Macaulay, der in politischer Hinsicht eine stark ausgesprochene Sympathie für Milton hegt und auch seiner Poesie ein reichgemessenes Mafs von Anerkennung zubilligt, doch nicht umhin kann, Shakespeare als den gröfsten Dichter zu bezeichnen. [2]) Eine merkwürdige Thatsache ist es in diesem Zusammenhange, dafs Wordsworth, der doch auch einstimmig in die vorderste Reihe der englischen Dichter gestellt wird, in seinem berühmten Sonett auf Milton nicht ein einziges Wort zum Lobe des *Dichters* Milton zu sagen weifs, sondern dafs er ihn nur als *Charakter* feiert! Das kann um so weniger unbemerkt bleiben, als Wordsworth's eigene Dichtung in ihrem Wesen derjenigen Milton's nahe verwandt ist.

Während uns die englische Kritik auf diesem Felde weder als eine sehr systematische, noch als eine sehr innerliche erscheinen will, stellt sich die deutsche auf wissenschaftlichen Boden, und auf dieser Grundlage hat schon Herder mit sicherem Bick und zutreffenden Worten Milton seine Stellung im Reiche der Poesie angewiesen — er stellt ihn bekanntlich an die Spitze der reflektirenden Dichter — durch welche Stellung zugleich erklärt wird, warum Milton in dem reflektirenden England bei Weitem höher geschätzt wird, als in Deutschland; hat doch die gesammte englische Poesie einen reflektirenden Zug. 'Milton, so sagt Herder, zeigt die Summe dessen, was Reflexion in der Dichtkunst zu leisten vermag.' [3]) Ohne uns auf die Frage nach der Berechtigung der reflektirenden Poesie, neben

[1]) Nach Athenaeum 1876, I, 569.

[2]) Critical and Historical Essays. London, Longman, 1866, Vol. I, 4: *Thus the greatest of poets has described it, in lines universally admired &c.*

[3]) Werke zur schönen Literatur und Kunst VII, 367 (Tübingen 1806).

der lyrischen, epischen und dramatischen einzulassen, nehmen wir diesen Ausspruch Herders als Ausgangspunkt für unsere weitern Betrachtungen an. In der That, während sich bei Shakespeare keine Spur von Reflexion findet, ist Milton's Poesie wie sein Leben vollständig damit getränkt. Wie sie Milton's ausschliefsliches und innerstes Wesen bildet und wie er unvermögend ist, sich derselben zu entäussern, das zeigt sich besonders auffällig bei der Schilderung des Paradieses und der ersten Menschen, einem Gegenstande, welcher den naiven lyrischen Ergufs geradezu herausfordert und ohne einen solchen kaum gedacht werden kann. Milton's Adam beginnt sein Dasein mit einer regelrechten Schlufsfolgerung, als käme er eben aus dem *Collegium logicum;* aus der unendlichen Güte Gottes folgert er die Pflichten, welche diese Güte den Menschen auferlegt (Par. L. IV, 411—439). Nicht minder reflektirend spricht Eva von ihrem ersten Athemzuge an (ebenda 440—491): sie reflektirt über ihre Stellung zu Adam und über das Verhältnifs der Geschlechter zu einander. Die Stimme, die sie bei ihrem ersten Erwachen hörte, so erzählt sie uns, habe ihr prophezeit, sie werde Adam zahlreiche Kinder gebären und die Mutter des Menschengeschlechts werden; diesem lockenden Rufe vermag sie nicht zu widerstehen, sondern hat nichts Eiligeres zu thun, als der Stimme zu folgen. Dafs sie dem Manne Genossin und Männin, Gehülfin und Verschönerin des Lebens, Ergänzung seines geistigen, gemüthlichen und sittlichen Wesens sein solle, das wird IV, 727 fg. nur beiläufig erwähnt, und Milton weist der Frau eine minder hohe Stellung an als es die Bibel thut, was theilweise wol als eine Folge seiner trüben ehelichen Erfahrungen angesehen werden kann. Anderntheils freilich scheint es, als seien diese Erfahrungen nicht völlig ohne sein Verschulden eingetreten, und als habe er nicht blofs in der Poesie, sondern auch im Leben die Frau nicht sehr hoch gestellt, wenigstens liegen mannichfache Anzeichen vor, wonach er, der starre Republikaner aufserhalb des Hauses, innerhalb desselben ein nicht minder starrer Tyrann und überhaupt eine herrische Natur mit stark ausgeprägtem Selbstgefühl war, der von seiner Umgebung blinden Gehorsam forderte; eine bei Republikanern zwar widersprechende, aber keineswegs seltene Erscheinung. Mit welchen ewig wahren und ewig schönen Zügen hat dagegen Shakespeare die Aufgabe und Stellung des Weibes gezeichnet! Wer ist hier der Vertreter der Idealität, Shakespeare oder Milton? Noch auffälliger ist es, dass uns Milton die ersten Menschen nicht als ein bräutliches, sondern als ein bereits verheirathetes Paar vorführt; wir können gar nicht umhin uns Eva bereits als angehende

Mutter zu denken. Gerade das, worüber der Dichter einen Schleier hätte breiten sollen, das zeigt er in undichterischer Nacktheit. Da, wo wir zum ersten Male zu Zeugen der Umarmung des paradiesischen Paars gemacht werden (Par. L. IV, 499 fg.), stöfst uns der Dichter durch die Vergleichung zurück, dass Adam die Eva anlächle wie Jupiter die Juno, wenn er die Frühlingswolken mit Maiblumen schwängere. Im Gegensatz zu der längst vergessenen theologischen Lehre, dafs sich die ersten Menschen im Stande der Unschuld des Geschlechtsgenusses enthalten hätten, betont Milton denselben ausdrücklich (IV, 741 fg.) und knüpft daran einen Hymnus auf den ehelichen Geschlechtsgenuss überhaupt. Auch da, wo Adam dem Raphael erzählt, wie ihm der Herr die Eva zugeführt habe (Par. L. VIII, 484 seqq.) hebt er hervor, dafs sie über die ehelichen Bräuche bereits unterrichtet gewesen sei:

*On she came,*
*Led by her Heav'nly Maker, though unseen,*
*And guided by his voice; nor uninform'd*
*Of nuptial sanctity, and marriage rites.*

Es ist klar, dafs Milton alles fehlt, was den Liebesdichter ausmacht, während es Shakespeare im höchsten und unerreichbarsten Mafse besitzt; wer Romeo und Julie auch nur oberflächlich mit dem Liebesleben in Milton's Paradiese vergleicht, kann unmöglich zweifeln, wem er die Palme reichen soll. Milton geht aber noch weiter auf dieser abschüssigen Bahn, indem er sogar die Engel mit Geschlechtlichkeit ausstattet und sie als Wesen darstellt, die nach Belieben männliches oder weibliches, ja sogar beide Geschlechter zugleich annehmen können (I, 422 fg.). Man fragt sich vergebens, welchem poetischen Zwecke diese Wunderlichkeit dienen soll, und ob denn nicht das Geschlecht der Engel besser auf sich beruhen geblieben wäre. Auch Satan, der doch überall als Engel, ja als einer der vornehmsten Engel auftritt, wird von ungestilltem geschlechtlichen Verlangen gepeinigt und sieht der Umarmung Adams und Evas mit eifersüchtiger Qual zu (IV, 505—511). Minder befremdlich ist es, dafs unsere Ureltern, um zu diesen zurückzukehren, bereits im Paradiese echte Puritaner sind. Gebet erklären und üben sie als den reinsten und einzigen Gottesdienst (IV, 736); sie bringen kein Opfer dar, was doch so nahe gelegen und mit der Bibel in Einklang gestanden hätte. Wie schön und kindlich wäre es gewesen, wenn sie aus Blumen und Früchten einen Altar gebaut und daran gekniet hätten! Puritanisch ist es auch, dass sie bereits im Paradiese arbeiten; allerdings beschäftigen sie sich nur mit der Pflege ihrer Blumen

und Bäume und anderer leichter und anmuthiger Gartenarbeit; [1]) Adam setzt jedoch IV, 616 fgg. auseinander, dafs die Arbeit nicht allein des Menschen Loos, sondern auch seine Ehre und Würde sei; die Arbeit sei es, wodurch er sich über die Thiere erhebe. Das ist sehr brav und tapfer, ob aber auch sehr dichterisch? Nach der Bibel wird die Arbeit den aus dem Paradiese Vertriebenen als ein Fluch auferlegt: Im Schweifse deines Angesichts sollst du dein Brod essen! Warum ist Milton hiervon abgewichen, wenn nicht lediglich dem Puritanismus zu Liebe, der den Müfsiggang, selbst den paradiesischen, nicht dulden mochte und kein geistiges Organ dafür besafs. Milton ist in der That (trotz seiner klassischen Gelehrsamkeit) Puritaner vom Scheitel bis zur Sohle; politisch und kirchlich ward er zum Parteimenschen erzogen und mit zunehmendem Alter immer mehr in die spanischen Stiefel des Puritanismus eingeschnürt; der Partei hat er für alle Zeit klassischen Ausdruck geliehen. Nie hat ein Gröfserer den Heroldsruf der Poesie von der Zinne der Partei ertönen lassen und wird es nie. Shakespeare aber stand 'auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei.' Milton vertritt den Puritanismus gegen Shakespeare's Menschlichkeit, die Einseitigkeit gegenüber der Shakespeare'schen Allseitigkeit, die Subjectivität gegenüber der Objectivität — das Subject des Dichters, wie Goethe bemerkt hat, ist es, was uns beim Verlorenen Paradiese am meisten interessirt. [2])

Dafs Milton die Arbeit so hoch stellt und sie selbst in das Paradies einführt, entspricht seinem eigensten Wesen; sein Schulfreund Charles Diodati macht ihm einmal brieflich den Vorwurf, dafs er sich in der Arbeit nicht zu mäfsigen wisse; [3]) auch Poesie und Unsterblichkeit hat er sich erarbeitet. Schon in einem Briefe aus dem Jahre 1637 an eben diesen Diodati spricht es Milton aus, dafs er von Unsterblichkeit träume [4]) und er hat in der That

---

[1]) Vergl. Par. L. IX, 205 seqq.

[2]) Eine ähnliche Bemerkung hat schon Bentley gemacht; s. The Poetical Works of John Milton ed. Masson I, 103 seq.

[3]) Keightley, An Account of the Life, Opinions and Writings of John Milton (1855) p. 103.

[4]) Das interessante Bekenntniss mag, da das lateinische Original eben nicht zur Hand ist, hier in der englischen Uebersetzung eine Stelle finden, welche Masson, The Life of John Milton (London 1850) I, 600 davon giebt: '*You make many anxious inquiries — even as to what I am thinking of. Hearken, Theodotus, but let it be in your private ear, lest I blush; and allow me for a little to speak big words to you! You ask what I am thinking of? So may the good Deity help me, of Immortality! But what am I doing? I am plu-*

während seines ganzen Lebens dieses Ziel nicht aus den Augen verloren, wenngleich er es zeitweilig auf verschiedenen und sich einander ausschliefsenden Wegen verfolgte. Wenn er überhaupt eine Leidenschaft besafs, so war es ohne allen Zweifel die Ruhmsucht, während sich Shakespeare, wie oft genug besprochen, merkwürdig gleichgültig gegen den Ruhm verhielt. Man kann Milton's Biographie sehr füglich mit dem Ossianischen Spruche überschreiben: *Dark Cuthullin shall be great or dead* (Fingal, Book I). Zu der nämlichen Zeit, wo Milton das erwähnte Verzeichnifs poetischer Stoffe anfertigte, gab er jedoch der Poesie zeitweilig den Abschied und vertagte die Bearbeitung dieser Stoffe auf unbestimmte Zeit, um sich in den politischen Strudel zu stürzen und seinem Vaterlande in nüchternster Prosa zu dienen. Das höchste Pflichtgefühl und der edelste Patriotismus bewogen ihn zu diesem Schritte und leiteten ihn auf seiner politischen Bahn; allein so wenig man einen Zweifel an seiner republikanischen Tugend hegen kann, eben so wenig wird sich in Abrede stellen lassen, dafs er sich sehr wohl bewufst war, wie auch dieser Weg zu Ruhm und Unsterblichkeit führte; vielmehr hat er das in verschiedenen Aeufserungen selbst unzweideutig kund gegeben. Dem Dreigestirn des Pflichtgefühls, des Patriotismus und der Ruhmsucht, die zu seinem Glücke Hand in Hand gingen, hat er mit vollem Bewufstsein sein Augenlicht zum Opfer gebracht. Als er nämlich vom Staatsrath mit der Erwiderung auf Salmasius' *Defensio Regia* (der *Defensio pro Populo Anglicano)* beauftragt wurde, gaben Aerzte und Freunde ihm zu bedenken, dafs er durch die Uebernahme der Arbeit seine Augen vollends zu Grunde richten würde — das linke hatte er bereits eingebüfst. '*I did not balance*, so erzählt er selbst, *whether my duty should be preferred to my eyes*,' und in seinem 17. Sonett (To Cyriack Skinner, Upon his Blindness) äufsert er sich folgendermafsen:

*What supports me, dost thou ask?*
*The conscience, friend, to have lost them overpli'd*
*In liberty's defence, my noble task,*
*Of which all Europe rings from side to side.*

Das läfst bezüglich der treibenden Beweggründe keinen Zweifel bestehn. Erst nachdem Milton's politische Rolle ausgespielt und die Monarchie wieder hergestellt war, wandte er sich wieder der Poesie zu und nahm die Pläne zu unsterblichen Dichtungen wieder auf. Dafs er sie auch im Drange der Politik nicht aus dem Sinne ver-

---

*ming my wings and meditating flight; but as yet our Pegasus raises himself on very tender pinions. Let us be lowly wise!"*

loren hatte, davon legt die Einleitung zum zweiten Buche seiner Schrift *The Reason of Church Government* ein merkwürdiges Zeugnifs ab. Er blickt dort mit Verlangen der Zeit entgegen, wo er sich wieder dem Dienste der Musen werde widmen können. '*Neither do I think it shame*, so fährt er fort, *to covenant with any knowing reader, that for some few years yet I may go on trust with him toward the payment of what I am now indebted, as being a work not to be raised from the heat of youth, or the vapours of wine, like that which flows at waste from the pen of some vulgar amorist, or the trencher-fury of a riming parasite, nor to be obtained by the invocation of Dame Memory and her Siren daughters, but by devout prayer to that Eternal Spirit, who can enrich with all utterance and knowledge, and sends out his Seraphim with the hallowed fire of his altar to touch and purify the lips of whom he pleases. To this must be added industrious and select reading, steady observation, insight into all seemly and generous arts and affairs — till which in some measure be compassed, at mine own peril and cost I refuse not to sustain this expectation from as many as are not loth to hazard so much credulity upon the best pledges that I can give them.*' [1]) Nüchternheit, Gebet, Belesenheit und Beobachtung werden also als die Grundpfeiler der Poesie verkündet, mit ausdrücklicher Ausschliefsung anderer Begeisterungsmittel. Die Poesie kann nicht entschiedener als Verstandesthätigkeit und Willenserzeugnifs charakterisirt werden als es hier geschieht und als sie es in der That bei Milton war. Milton *wollte* ein Dichter sein, und die Energie, mit welcher er an diesem Entschlusse durch die Wechselfälle langer Jahre hindurch festhielt und ihn zur schliefslichen Vollendung brachte in einem Lebensalter, das der Regel nach von dichterischer Production, ja sogar von dichterischer Reception Abschied nimmt, diese Energie ist in der That eine seltene Erscheinung und verdient hohe Bewunderung. Milton begann sein *Magnum Opus*, das Verlorene Paradies, aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem 55. Lebensjahre, während Shakespeare, der gewöhnlichen Annahme zufolge, bereits an seinem 53. Geburtstage von der Welt abgerufen wurde und gewifs schon längere Zeit vorher die Feder niedergelegt hatte. Dafs Milton zu dieser Zeit vollständig erblindet war, ist gleichfalls ein nicht

---

[1]) S. The Poetical Works of J. Milton ed. David Masson I, 47 seq. Auf diese, seiner Ueberzeugung nach für einen Dichter unumgänglichen Erfordernisse, namentlich auf das Erfordernifs eines ascetischen Lebens, kommt Milton wiederholt zurück, so u. a. in der sechsten Elegie (Ad Carolum Diodatum ruri commorantem) 55—78.

aufser Acht zu lassendes Moment, insofern es seine Willens- und Arbeitskraft nur in um so wunderbarerem Glanze strahlen läfst, zugleich aber auch dazu beitrug, seine Phantasie vorzugsweise auf die Regionen des Lichtes zu lenken und ihn dieselben mit Lichtgestalten bevölkern zu lassen. Im Eingange zum dritten Gesange des Verlorenen Paradieses gesteht Milton selbst, wie gerade weil er das Licht entbehren mufs, seine Gedanken und seine Phantasie stets zu demselben zurückkehren; die Einseitigkeit seiner Einbildungskraft ist dadurch ohne Frage noch gesteigert worden. [1])

Ueber die Art und Weise, wie Milton bei der Abfassung seiner grofsen Dichtung zu Werke ging, sind wir eingehend und authentisch unterrichtet, theils durch seinen Neffen Edward Phillips, theils durch Aubrey, theils endlich durch Richardson, deren Berichte in der Hauptsache übereinstimmen. Milton war ein langsamer Arbeiter, und seine poetische Ader flofs merkwürdiger Weise nur im Winter, während er in der Zeit von der Frühlings- bis zur Herbst-Nachtgleiche nichts zu Stande bringen konnte, was ihn befriedigte, wie sehr er auch seine Phantasie anstrengen mochte. In schlaflosen Nächten wollten ihm die Verse häufig nicht gelingen, während sie ihm zu andern Zeiten sei es im Bett, sei es im Lehnstuhl gut von Statten gingen. Dann pflegte er den ersten Besten herbeizurufen, der eben zur Hand war, und ihm 20, 30 ja sogar 40 Verse in die Feder zu sagen, die er dann wieder feilte oder auch, wie wenigstens Richardson berichtet, auf die Hälfte zusammendrängte. So hat Milton sein Werk mühsam aufgebaut; wir kennen die Bausteine und Quadern und sehen, wie er sie herbeigetragen und zusammengefügt hat. Es ist ein gigantisches Werk, ein cyclopischer Bau, aber ein irdisches Werk, das von unten auf entstanden und nicht vom Himmel herabgekommen ist, wie Shakespeare's Offenbarungen. Bei Shakespeare haben wir nie das Gefühl, als hätten ihm seine Werke Anstrengung und Arbeit gekostet, wogegen es uns bei Milton nie verläfst — wir sehen die Schweifstropfen auf seiner Stirn perlen. [2]) Mit diesem Gefühl verbindet sich unwillkürlich das zweite, das nämlich, als könne Jemand durch '*labor improbus*' zu ähnlicher Höhe emporsteigen wie Milton, was uns bei Shakespeare ganz unmöglich

---

[1]) The Poetical Works of J. Milton ed. Masson I, 104 seqq. — Hallam, Introduction Lit. Eur. III, 479 seq. — Goethe in Schiller's und Goethe's Briefwechsel d. d. 31. July 1799.

[2]) Die in Cambridge aufbewahrten Originalhandschriften von Milton's Jugendgedichten zeigen, eine wie unaufhörliche und mühsame Feile er ihnen zu Theil werden liefs. The Poetical Works of John Milton ed. Masson I, 77.

dünkt. Shakespeare hat, so wenigstens scheint es, mühelos die Eingebungen des Genius in irdische Form gekleidet, er war das Gefäfs, dessen sich der Genius bediente, um in die Erscheinung zu treten. Dafs Shakespeare mit aufserordentlicher Leichtigkeit componirte und darin die grofse Mehrzahl seiner Zeitgenossen übertraf, steht durch die allbekannten Aeufserungen von Heminge und Condell wie von Webster thatsächlich fest, [1]) ja Milton selbst bestätigt es in seiner Grabschrift auf Shakespeare mit einem ahnungslosen (oder bewufsten?) Seitenblicke auf jene mühselige Kunst, welcher Niemand mehr als er anheimgefallen ist:

*For whilst to th' shame of slow-endeavouring art*
*Thy easy numbers flow!*

Kann man den Gegensatz klarer aussprechen? Mit Einem Worte, wenn Milton ein Dichter sein *wollte*, so *mufste* es Shakespeare durch innere Naturnothwendigkeit sein. Freilich waren Wille, Energie und Begeisterung Milton auch von der Natur eingepflanzt und insoweit dichtete er ebenfalls aus Naturnothwendigkeit, allein die Kräfte, welche bei ihm in Bewegung gesetzt wurden und das Werk vollbrachten, waren Verstandeskräfte und nicht jene unmittelbare Inspiration, welche zumal bei Shakespeare in wunderbarster Stärke zu Tage tritt. Damit hängt zusammen, dafs Milton mit vollstem Bewufstsein, Shakespeare dagegen unbewufst dichtete.

Wie Milton's Poesie vom Verstande ausgeht, so wendet sie sich auch mehr an den Verstand als an die Einbildungskraft des Lesers. Trotzdem leidet sie keinen Mangel an Verstöfsen und Widersprüchen, die uns um so auffälliger dünken, als sie keineswegs durch Inhalt oder Form der Dichtung hervorgerufen sind und sich mit leichter Mühe hätten vermeiden lassen. Das Urtheil klingt hart und mufs erwiesen werden, und wenn sich die Kritik dabei auf keinen höhern Standpunkt stellen kann als auf den der Verständigkeit, so geschieht gerade einem Verstandes- und Reflexionsdichter damit am wenigsten Unrecht. Um zunächst die Art und Weise zu zeigen, wie der Dichter nicht unsere Einbildungskraft, sondern unsern Verstand zu überreden oder zu überzeugen bemüht ist, scheint kein Beispiel schlagender als der Schlufs des ersten Gesanges (752—798), wo sich die Engel in Pygmäen verwandeln müssen, um im Pandämonium Platz zu finden. Mit gutem Vorbedacht hat uns der Dichter vorher (I, 422—431) auseinandergesetzt, dafs die Engel nicht nur, wie bereits erwähnt, ein beliebiges Geschlecht, sondern auch jede beliebige Gestalt und Gröfse

---

[1]) S. Elze, William Shakespeare 315 fg.

annehmen können. Er sieht nicht, dafs damit der Verstand doch nicht befriedigt, sondern das Wunder, an das wir glauben müssen, nur verlegt wird, ja wir werden erst durch den Dichter selbst auf die Unglaublichkeit des Vorgangs aufmerksam gemacht und gewissermafsen gezwungen Anstofs zu nehmen. Es wäre unserer Phantasie um nichts schwerer gewesen, für die Millionen Engel im Pandämonium Raum zu finden, als sich diese Verwandlungsfähigkeit derselben vorzustellen; die letztere geht uns im Gegentheil noch schwerer zu Sinne, da hier die physische Unmöglichkeit noch handgreiflicher um nicht zu sagen plumper ist, ganz abgesehen davon, dafs uns das Zusammenschrumpfen der Engel zu Pygmäen obenein ein ästhetisches Mifsbehagen verursacht. Wie viel einfacher und zugleich dichterischer ist Washington Irving in einem ähnlichen Falle verfahren, wo er das nicht minder zahllose maurische Geisterheer in der Johannisnacht in den Höhlen eines andalusischen Berges zusammenströmen läfst, um dort dem Boabdil ihre Huldigung darzubringen.[1]) Er erzählt die Sache schlichtweg als etwas so Natürliches und Selbstverständliches, dafs nicht der leiseste Zweifel in uns aufsteigt, sondern dafs wir ihm wie jedem Märchenerzähler aufs Wort glauben, Ein nicht geringeres Bedenken erregt die Verwandlung, welche der Dichter mit dem Satan vornimmt, als dieser zuerst seine Verführungskünste bei Eva beginnt; Satan schleicht sich nämlich in Gestalt einer Kröte an das blumenbestreute Lager, auf welchem Eva in ihrer seligen Laube ruht. Eine Kröte als Verführerin unserer vollendet schönen (*perfet beauty*, IV, 634) Aeltermutter! Welch widriges Bild! Zudem geräth der Dichter durch dasselbe in Widerspruch mit sich selbst, insofern er bei der Beschreibung der Laube (IV, 703 seqq.) hervorhebt:

*Other creature here,*
*Beast, bird, insect, or worm, durst enter none;*
*Such was their awe of Man.*

Allerdings läfst sich entgegnen, dafs der verwandelte Satan nicht zu dem gewöhnlichen Gewürm gerechnet werden dürfe; aber wozu überhaupt diese Verwandlung? Konnte nicht Satan in seiner wahren Gestalt zu Häupten des Lagers stehen? Soll die Verwandlung dazu dienen, ihn unbemerkbar zu machen? Aber Eva wird ja doch die Engel Ithuriel und Zephon und die Rückverwandlung der Kröte in den Satan auch nicht gewahr! Und wo läfst Satan unterdessen Schild und Speer, die er doch nachher alsbald wieder zur Hand hat?

---

[1]) Tales of the Alhambra (Governor Manco and the Soldier).

Milton scheint eine gewisse Vorliebe für derartige Verwandlungen zu besitzen: schon vorher ist Satan in Gestalt eines Kormorans in das Paradies eingedrungen und hat sich dort auf den Baum des Lebens gesetzt (IV, 196 seq.). Gegen diese Verwandlung wäre an sich wenig einzuwenden, wenn nicht der Kormoran ein dem Norden angehöriger Seevogel wäre, der in diesen beiden Eigenschaften nicht als ein pafslicher Besucher des Paradieses angesehen werden kann. Dazu kommt, dafs, wenngleich der Kormoran gleich einigen anderen Seevögeln sich auf Bäume setzt und auf ihnen nistet, es doch seinem poetischen Charakter ungleich besser entspricht, wenn er uns vom Dichter nur über den Wogen oder auf den Klippen der Küste vorgeführt wird. Hätte denn, so fragt man unwillkürlich, ein Adler oder Geier hier nicht dieselben Dienste gethan und im besseren Einklang zum Kolorit gestanden? Ein naturhistorischer Verstofs ist ferner der aufrechte Gang, mit welchem sich die Schlange der Eva nähert (IX, 494); die Schlangen vermögen sich allerdings aufzurichten und einige Zeit schwebend zu erhalten, aber doch nicht in aufrechter Stellung fortzubewegen. Die Annahme einer solchen Bewegung widerspricht ihrem physischen und noch mehr ihrem poetischen Charakter und zerstört denselben. Uebrigens geräth der Dichter, worauf Keightley aufmerksam gemacht hat, auch hier wieder in Widerspruch mit sich selbst.[1])

Von Masson[2]) und Andern ist darauf hingewiesen worden, dafs im Lycidas (141 seqq.) wie bei der Beschreibung der Laube, in welcher Adam und Eva wohnen (IV, 695 seqq) Blumen verschiedener Jahreszeiten und, wie man hinzufügen mufs, in Par. L. IV, 137 seqq, IV, 255 seqq. und IX, 435 Bäume verschiedener Klimate durch einander gemengt werden: Rosen neben Veilchen, Crocus und Hyacinthen; Palmen neben Cedern und Tannen, neben Rosen und Reben. Milton hat für seine Dichtung den Frühling als Jahreszeit angenommen,[3]) hält aber die Frühlingsfärbung nicht entfernt mit der gleichen Folgerichtigkeit fest, wie Shakespeare die herbstliche Stimmung im Sturm.[4]) Was übrigens die Palme anlangt, so ist

---

[1]) An Account of the Life, Opinions, and Writings of John Milton (London, 1855) p. 480 seq.

[2]) The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 457 seqq (Anmerkung zu Lycidas 142—151). — Elze, William Shakespeare p. 456 und p. VIII.

[3]) Masson l. l. zu Par. Lost IV, 776 seq.

[4]) S. Meifsner, Untersuchungen über Shakespeare's Sturm (Dessau, 1872, S. 96 fgg. — Obwohl nicht hierher gehörig mag hier beiläufig auch auf die Stelle im Par. L. IV, 680 seqq., wo die Stimmen der Engel durch die Nacht ertönen,

der Dichter noch nicht damit zufrieden, sie in ungehörige Gesellschaft gebracht zu haben, sondern er versieht sie auch gegen ihren botanischen und poetischen Charakter mit Zweigen: *branching palm* wird sie IV, 139 genannt. Die Verehrer Milton's werden hierbei vielleicht mildernde Umstände geltend machen. Sie können sagen, dafs wir uns im Paradiese alle Pflanzen und Bäume so gut wie alle Thiere vereinigt denken müssen, da ja Pflanzen, Thiere und Menschen sich von hier aus über die Erde verbreitet haben. Allein der Dichter soll ein bestimmtes Kolorit festhalten und er würde bei der Aufzählung der paradiesischen Thiere schwerlich den Eisbären zwischen dem Elephanten und Löwen einherschreiten lassen dürfen, ohne Anstofs zu erregen; die beiden letztern sind wir gewohnt und gern bereit uns als Bewohner des Paradieses zu denken, den erstern nicht. Und wenn im Paradiese alle Klimate und Zonen mit ihren Geschöpfen und ihrem Pflanzenwuchse nebeneinander bestehen sollen, sollen vielleicht auch alle Jahreszeiten gleichzeitig herrschen und Rosen neben Veilchen und Crocus auf demselben Beete blühen? Und wenn wir uns entschliefsen wollten, dem Paradiese auch diese naturhistorische Licenz zuzugestehn, womit soll dann die gleiche Vermengung im Lycidas entschuldigt werden, wo das Paradies nicht als Liebesmantel darüber gebreitet werden kann? Was '*branching palm*' anlangt, so wird allerdings im Englischen von '*branches of the palm*' ebensowohl wie im Deutschen von 'Palmenzweigen' ohne Anstand gesprochen; das Beiwort '*branching*' ist aber nichtsdestoweniger übel gewählt, wie auch im Deutschen eine 'sich verzweigende' Palme sehr unpassend sein würde; das läfst sich nur von einer Eiche oder Linde schön und dichterisch sagen. Die Palme wird von den englischen Naturbeschreibern als ein Baum '*with a straight* UNBRANCHING *cylindric stem*' geschildert (s. Webster's Dict. s. v. Palm) und es ist unleugbar, dafs gerade die Zweiglosigkeit zu ihrem naturhistorischen und folglich auch poetischen Charakter gehört. In dem Maskenspiel Arcades (Vers 88 fgg.) wendet der Dichter dasselbe Beiwort auf die Ulme an:

*Under the shady roof*
*Of branching elm star-proof,*
*Follow me.*

Hier ist das Epitheton charakteristisch und schön, und der Gegensatz zwischen den beiden Bäumen stellt es aufser Zweifel, dafs

---

hingewiesen werden, da sie lebhaft an bekannte Stellen im Sturm erinnert. Caliban's Schilderung in III, 2 (*The isle is full of noises* &c.) schreitet hier so zu sagen auf Milton'schen Stelzen einher.

*'branching'*, wenn es nicht ein müfsiges und bedeutungsloses Flickwort sein soll, sich nicht von der Palme sagen läfst.

Den naturgeschichtlichen Bedenklichkeiten mag beispielsweise noch eine technische an die Seite gestellt werden. In Par. L. IV, 857 seqq. heifst es:

> *The Fiend repli'd not, overcome with rage;*
> *But like a proud steed rein'd, went haughty on,*
> *Champing his iron curb.*

*Curb* ist die Kinnkette, auf die ein Pferd nicht beifsen *kann*. Wenn der Dichter durchaus das richtige und allein übliche *bit* nicht setzen wollte, warum sagte er nicht *'his iron rein'?* Das Gebifs ist ein Theil des Zügels oder doch der Aufzäumung; hätte Milton also den Ausdruck *'rein'* gewählt, so hätte so zu sagen *totum pro parte* gestanden, und das Bild wäre wenigstens nicht unmöglich und undenkbar gewesen.

Was die angedeuteten Widersprüche anlangt, in welche sich Milton in fast unbegreiflicher Weise mehrfach verwickelt, so darf auch dieser Tadel nicht ohne Belege ausgesprochen werden. Nach Par. L. IV, 835 (vergl. 850) soll sich nicht allein der Glanz Satans nach seinem Falle gemindert, sondern auch seine Gestalt sich geändert haben *(thy shape not the same)*. Wie ist das möglich, wenn doch Milton's Satan uns nirgends als das 'nordische Phantom' mit Hörnern, Schwanz und Klauen, sondern überall als Engel entgegentritt? Hazlitt giebt zu des Dichters Worten: *'his lustre visibly impair'd'* folgende Erklärung: *The deformity of Satan is only in the depravity of his will; he had no bodily deformity to excite our loathing and disgust.*[1]) Dadurch wird jedoch die Schwierigkeit nicht beseitigt, und wenn vielleicht auch kein directer Widerspruch, so bleibt doch eine grofse Unklarheit bestehen. Weit greller ist die Disharmonie zwischen Par. L. IV, 856 und IV, 872 seq. An der ersten Stelle sagt Zephon, auch der geringste Engel könne es einzeln mit Satan aufnehmen, seitdem er gottlos und dadurch schwach geworden sei; an der zweitgenannten Stelle aber fordert Gabriel, der keineswegs zu den geringsten, sondern zu den mächtigsten Engeln gehört, seine Wachmannschaften auf, festzustehen, da Satan trotze und nicht ohne Streit fortgehen werde; er traut sich also nicht zu, allein mit ihm fertig zu werden. Hat Zephon blofs geprahlt? Das wäre aber selbst eines niedrigen Engels unwürdig. Auch in Buch I,

---

[1]) Vergl. English Poems by John Milton ed. R. C. Browne (Oxford, 1873) I, 353.

192 seqq. und 292 seqq. wird ja Satan noch nach seinem Falle als über alle Begriffe stark geschildert; er bedeckt dort, wenn er sich niederlegt, mehrere Hufen Landes und gegen seinen Speer ist die mächtigste norwegische Tanne, die zum Mastbaum eines Admiralschiffes bestimmt ist, nur eine Zaubergerte.

Der Gegensatz Milton's zu Shakespeare bezüglich solcher Widersprüche wie bezüglich der Behandlungsweise naturhistorischer und technischer Thatsachen bedarf keiner weitern Darlegung. Um wie viel poetischer und unanstöfsiger sind hiergegen Shakespeare's naive und märchenhafte Anachronismen und Anatopismen! Durch wie ausgebreitete und tadellose naturhistorische und technische Kenntnisse sich Shakespeare auszeichnet, ist so oft Gegenstand eingehender Erörterungen gewesen, dafs man kaum noch darauf zurückkommen darf; nur das mag noch hinzugefügt werden, dafs alle dergleichen Dinge Shakespeare's Feder so natürlich entfliefsen als könnte es gar nicht anders sein, während man ihnen bei Milton stets die Absichtlichkeit anfühlt und daher um so mehr verstimmt ist, wenn man den Dichter nicht auf richtiger Fährte findet.

Doch genug dieser Einzelheiten, die obenein manchem Leser kleinlich und einem Dichter wie Milton gegenüber unangebracht dünken mögen. Betrachten wir das Verlorene Paradies als ein Ganzes, so springt zunächst in die Augen, was es *nicht* ist, nämlich weder ein wirkliches nationales Epos wie die Homerischen Epen oder die Nibelungen, noch ein romantisches wie das Befreite Jerusalem oder der Rasende Roland. Mit diesem Mafsstabe gemessen entbehrt es aller epischen Elemente, und Milton hat es mit richtigem Gefühl nicht als ein episches, sondern als ein heroisches Gedicht bezeichnet,[1] wie er sich denn seiner Sonderstellung vollkommen bewufst ist; seine Dichtung behandelt nach seinem eigenen Ausdrucke (I, 16):

*Things unattempted yet in prose or rhyme.*

Abgesehen von Milton's Nachahmer Klopstock liegt natürlicher Weise eine Vergleichung mit Dante am nächsten, und man hat Milton daher als den protestantischen Dante bezeichnet, allein die Unterschiede sind doch andererseits sehr tiefgreifend (so fehlt z. B. bei Milton das allegorische Element) und es ist nicht zu viel gesagt, dafs das Verlorene Paradies einzig in seiner Art ist. Mag man es classifiziren wie man will, darüber besteht keine Meinungsverschiedenheit, dafs es gelehrte Gedankenpoesie ist und zwar eine der gelehrtesten

[1]) In der kurzen Einleitung '*The Verse*'.

Dichtungen aller Zeiten und Völker. Die unermüdlichen Studien und die riesige Belesenheit des Verfassers, die selbst nach seiner Erblindung ihren unhemmbaren Fortgang nahmen, sind mit Absicht und Vorliebe darin niedergelegt. Schon Fabel und Gerüst der Dichtung sind Hervorbringungen gelehrten Nachdenkens, keine volksthümliche Sage, kein Gefühlsprodukt, wenngleich die Mitwirkung der Phantasie nicht in Abrede gestellt werden soll. Man kann nicht zum Verständnifs und mithin nicht zum Genufs der Dichtung gelangen, ehe man sich nicht mit dem ptolemäischen oder richtiger alphonsistischen und am richtigsten Milton'schen Weltsystem vertraut gemacht hat, das ihr zu Grunde gelegt ist. Milton kannte das Kopernikanische System recht wohl, wie aus Par. L. VIII, 15—178 hervorgeht, hielt es aber mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen für thöricht und lächerlich. Das von ihm zurechtgestutzte System ist vollständig veraltet; es besteht aus vergänglichem Material, so dafs es die Dichtung selbst mit seiner Vergänglichkeit angesteckt und in seinen Untergang mit hinabgezogen hat. Die Vorstellungen und Ueberzeugungen der Welt sind in diesem Punkte in ihr Gegentheil übergegangen. Es ist wahr, dafs auch Shakespeare auf dem Boden des ptolemäischen Weltsystems steht, aber es gehört ein sachkundiger Commentator dazu, um diese Thatsache herauszufinden, so wenig drängt sie sich in den Vordergrund, so bedeutungslos ist sie für das Verständnifs und den Genufs seiner Dramen. Das verstandesmäfsige Gerüst des Verlorenen Paradieses mufs natürlich auch mit dem Verstande erfafst werden; wir müssen uns die Verhältnisse des kosmischen und des terrestrischen Universums, wenn diese Ausdrücke gestattet sind, der unerschaffenen oder göttlichen und der erschaffenen oder menschlichen Welt zu einander, sowie die Reihenfolge der zehn Sphären &c. erst erarbeiten, ehe wir uns in die Dichtung hineinleben können, wogegen Shakespeare für das Verständnifs und den Genufs seiner Dramen kein positives Wissen voraussetzt; Macbeth und Hamlet erfordern keine Kenntnifs der schottischen und dänischen Geschichte, der Kaufmann von Venedig keine Kenntnifs der Topographie von Venedig. Bringt man diesen Werken ein entsprechendes positives Wissen entgegen, so erhöht dasselbe allerdings den Genufs, nothwendig aber ist es nicht. Das Verlorene Paradies hingegen setzt aufser der Kenntnifs des Weltsystems auch eine genaue Bibelkenntnifs, sowie Kenntnifs der Topographie von Palästina, der griechischen Mythologie &c. voraus. Und nicht allein zum Aufbau, sondern auch zur Ausschmückung der Dichtung ist die Gelehrsamkeit sehr stark in Contribution gesetzt worden, und hier tritt

der merkwürdige Fall ein, dafs wir es mit einem wunderbar gemischten Gewebe zu thun haben, dessen Aufzug biblisch, der Einschlag klassisch ist. Gleich der Eingang des Gedichts liefert hierzu einen auffallenden Beleg; der Dichter ruft die Muse an, aber diese Muse hat ihren Sitz nicht auf dem Parnass, sondern auf dem Gipfel des Horeb oder Sinai, wo es niemals Musen gab, und ihre Anrufung verwandelt sich dem Dichter unter der Hand in ein Gebet an den Geist, der auf dem Wasser schwebete. Der Tempel auf Zion heifst dem Dichter das Orakel Gottes, Satan wird in demselben Athemzuge (I, 198 seqq.) mit Briareus und Leviathan verglichen, und in IV, 301 seqq. heifst es von Adam und Eva:

*Hyacinthine locks*
*Round from his parted forelock manly hung*
*Clustring, but not beneath his shoulders broad;*
*She as a veil down to the slender waist*
*Her unadorned golden tresses wore*
*Dishevell'd,* &c.

Die hyazinthenen Locken stammen aus der Odyssee (VI, 231 und XXIII, 158) und damit verschmilzt sich 1 Korinther 11, 14—16, wonach der Mann kein langes Haar tragen soll, da es ihm eine Unehre sei, während dem Weibe langes Haar zur Ehre gereiche und ihr zur Decke gegeben sei. Das Bedenklichste in dieser Hinsicht ist, dafs es nach einigen Stellen scheinen will, als stehe über Gott noch das ewige unabänderliche Fatum der antiken Welt. Oder wie soll man die Stellen erklären, wo es heifst (I, 116 seq.), dafs nach dem Willen des Schicksals auch dem Satan und den übrigen gefallenen Engeln ihre Götterstärke und empyräische Substanz nie fehlen könne? oder wo es als zweifelhaft hingestellt wird (I, 132 seq.), ob der Herr durch Kraft, Zufall oder Schicksalsbestimmung die Oberhand über die rebellischen Engelschaaren davongetragen habe? Das Bild des Herrn selbst schwankt zwischen Jehova und Zeus. Er ist ein echt puritanischer Gott, streng, kalt und düster, und nur die harten und unerbittlichen Mächte des Verstandes und Willens sind es, welche sein Verhältnifs zur Welt und zu den Menschen regeln. Von allwaltender Liebe und der daraus entspringenden Seligkeit ist kein Hauch zu spüren, und der Dichter gemahnt uns an den Apostel, der sich für ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle erklärt, wenn er gleich mit Menschen- und Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht. Die Verquickung von Bibellehre und Griechenthum durchdringt die ganze Dichtung so sehr bis ins Einzelste, dafs man die Frage nicht abweisen kann, welchem andern Dichter die Kritik

wol solche Zwitterbildungen und solche Stillosigkeit stillschweigend hingehen lassen möchte. Wie wenig im Ganzen das gelehrte Beiwerk durch ein inneres Erfordernifs bedingt, sondern häufig nur um seiner selbst willen angebracht ist, mag noch durch ein Beispiel erhärtet werden. Im ersten Gesange (283 fgg.) werden Schild und Speer des Satans beschrieben, mit denen er auf der Höllen-Ebene einherschreitet. Der Schild, den er auf seinem Rücken hängen hat, gleicht dem Monde und dieser Vergleich wird folgendermafsen ausgesponnen:

*The broad circumference*
*Hung on his shoulders like the moon, whose orb*
*Through optic glass the Tuscan artist views*
*At ev'ning, from the top of Fesole,*
*Or in Valdarno, to descry new lands,*
*Rivers, or mountains, in her spotty globe.*

Durch diesen Beisatz gewinnt der Vergleich als solcher weder an Deutlichkeit noch an Kraft oder Sinnlichkeit und folglich nicht an Schönheit; die Erweiterung ist im Gegentheil völlig müfsig und wirkt abschwächend; sie zeigt nur, dafs der Dichter nicht umhin konnte, seinem Wissensreichthum Luft zu machen, sich mit dem grofsen Galilei, den er auf seiner italienischen Reise persönlich kennen gelernt hatte, in Verbindung zu bringen und ihm ein Wort des Andenkens zu widmen. Wie anders behandelt Ossian, oder richtiger Macpherson, solche Gleichnisse! Er deutet sie nur an, er läfst sie gleichsam im Nebel vor uns schweben, aber eben weil er sie nicht ausmalt verfehlen sie nie ihre Wirkung auf uns. Einer seiner ausgeführtesten Vergleiche bezieht sich gleichfalls auf den Schild. '*His shining shield is on his side, like a flame on the heath at night, when the world is silent and dark, and the traveller sees some ghosts sporting in the beam.*'[1] Sonst sind seine Vergleiche so kurz wie möglich: *her face was pale, like the mist of Cromla; — I called him like a distant stream; — the song rises, like the sun, in my soul;* — nichts weiter! Ossian fällt überhaupt nie aus seinem eigenthümlichen und charakteristischen Kostüm und darin liegt zum grofsen Theil das Geheimnifs seines unleugbaren Zaubers; Milton's Dichtung dagegen besitzt kein eigenes Kostüm. Ebenso verhalten sich Homer und die Nibelungen zum Verlorenen Paradiese; sie besitzen eine eigenartige poetische Atmosphäre, in der sie leben, weben und sind,

---

[1] Fingal, Book II. — The Poems of Ossian transl. by James Macpherson, Esq. Edinburgh, 1847 p. 320.

und mit welcher sie ein einheitliches Ganze bilden, während Milton's poetische Atmosphäre ein künstliches *Mixtum Compositum* aus allen andern ist.

Es leuchtet ein, dafs diese Entfaltung gelehrten Wissens einen Commentar zu einem unabweislichen Erfordernifs macht, wie das seit den ersten, eben so bescheidenen als tüchtigen Erläuterungen zum Verlorenen Paradiese von dem Schotten Patrick Hume (*Φιλοποιήτης*, 1695) als eine literarhistorische Thatsache feststeht, ja man darf dreist behaupten, dafs Milton's eigene Zeitgenossen eines Commentars zum vollen Verständnifs seiner Dichtung bedurften. Diese Unentbehrlichkeit gelehrter Erklärung ist selbstverständlich einer der hauptsächlichsten Gründe, warum Milton, gleich Klopstock, wol gepriesen aber nicht gelesen wird, warum er bei den grofsen Todten ruht, indefs Shakespeare — in seinen Werken — so zu sagen noch unter den Lebenden einher schreitet. Ein oberflächlicher Betrachter könnte freilich darauf hinweisen, dafs gerade Shakespeare von gelehrter Erläuterung fast erdrückt werde und ohne diese kaum noch denkbar sei. Allein die Sache verhält sich doch bei Shakespeare ganz anders als bei Milton. Shakespeare nimmt in der gegenwärtigen Literatur eine höchst merkwürdige Doppelstellung ein, denn während er für die gelehrte Auslegung ein Material von unendlicher Fülle darbietet, hat doch das naive Verständnifs und der naive Genufs seiner Werke, wie sich seine Zeitgenossen desselben erfreuten, noch keineswegs aufgehört, und der durch den gelehrten Prozefs vermittelte Genufs ist weit davon entfernt den naiven beeinträchtigen oder gar verdrängen zu wollen, sondern will ihm im Gegentheil nur ergänzend und vertiefend zu Hülfe kommen; dafs die gelehrte Erforschung noch andere selbstständige Zwecke verfolgt, hat damit nichts zu thun. Professor Dowden hat bezüglich dieser Hülfeleistung die Bemerkung gemacht, dafs die Kennerschaft den Genufs erhöht, und dafs beispielsweise der Maler die Natur mit gröfserem Vergnügen betrachtet, als der Nicht-Maler, da der erstere nicht allein malen, sondern zu diesem Behufe vor allen Dingen sehen gelernt hat. [1]) Im Grofsen und Ganzen bedarf bei Shakespeare's Dramen, namentlich in den grofsen Tragödien wie in denjenigen Lustspielen, die noch heute zu den stehenden Bühnenstücken gehören, das naive Verständnifs nur in Nebendingen einer Ergänzung, die sich mit leisester Hand bewerkstelligen läfst, sofern nicht die Beseitigung solcher

[1]) Shakspere: A Critical Study of his Mind and Art. Vergl. Shakespeare-Jahrbuch X, 380.

Einzelheiten als noch unmerklicher den Vorzug verdient, wenn das Werk dem grofsen Leser- oder Hörerkreise vorgeführt werden soll; Shakespeare war kein gelehrter Dichter, und man kann die Spuren seiner Belesenheit entfernen, ohne das Wesen seiner Werke zu alteriren, wogegen bei Milton diejenigen Stellen, welche dem naiven Verständnifs und Genufs zugänglich sind, fast die Ausnahmen von der Regel bilden. Wie in Milton der Gelehrte den Dichter erstickt, wird unwiderleglich durch das Wiedergewonnene Paradies dargethan, das an poetischem Werth und Gehalt eben so weit hinter dem Verlorenen Paradiese zurücksteht, als es dasselbe an Gelehrsamkeit überflügelt. Hier werden in den Reden und Gegenreden zwischen Jesus und dem Satan die ganze alte Geschichte, Literatur, Philosophie &c. 'ausgebeutet' und 'bei der Versuchung mit dem Reichthum erinnert Jesus den Teufel u. a. auch an den Regulus und Fabricius.' [1]) Der Versucher und der Versuchte überbieten sich förmlich an akademischer, um nicht zu sagen professorenhafter Wissensfülle. Abschreckender kann die stillose und antipoetische Gelehrsamkeit nicht auftreten.

Zu Milton's poetischem wie persönlichem Wesen gehört ein unleugbarer Pedantismus und eine grandiose Einseitigkeit; Shakespeare dagegen ist proteisch und tausendseelig. Bei Milton ist alles feierlicher Ernst, selbst sein Scherz ist nur ein Minimum dieses feierlichen Ernstes, es ist so zu sagen ein feierlicher Scherz — bestand doch seine Erholung im Spiel auf der Orgel, diesem ernstesten und feierlichsten aller musikalischen Instrumente. Weder im Leben noch in der Poesie besafs Milton eine liebenswürdige Schwäche; sein Geist gleicht einem Bogen, der nie die Spannung verliert, bei dem die Spannung zur andern Natur geworden ist. Als Kind hat Milton nicht gespielt, man möchte sagen, er war nie Kind und Knabe, denn die Verse, die er im Wiedergewonnenen Paradiese (I, 201 seqq.) Jesus in den Mund legt, haben sicherlich von ihm selbst Gültigkeit:

*When I was yet a child, no childish play*
*To me was pleasing; all my mind was set*
*Serious to learn and know and thence to do*
*What might be public good.*

Shakespeare dagegen — *good gracious!* — war nichts weniger als ein solcher Musterknabe, dessen Sinn bereits auf das öffentliche

---

[1]) Wiese, Milton's Verlorenes Paradies (Berlin, 1863) S. 22. — Par. R. II, 446:
*Canst thou not remember*
*Quintius, Fabricius, Curtius, Regulus?*

Wohl gerichtet war, sondern ein arger Wildfang, gleichviel ob man an die Wilddieberei glaubt oder nicht. Auch als Mann verstand Shakespeare das *desipere in loco.* Milton lacht nie, aber weint auch nie; er und seine Poesie sind ehern, er steht in der Literatur, um ein preufsisches Königswort auf ihn anzuwenden, wie ein *rocher* von *bronce.* Er kann uns erbauen, aber er rührt uns nicht, während wir mit Shakespeare lachen und weinen müssen, ganz nach seinem Willen. Von Adam und Eva abgesehen sind Milton's Figuren über- oder unter-menschlich, über- oder unter-irdisch: Gott Vater, der Sohn und die Erzengel auf der einen, Satan und Beelzebub und die Schaar der gefallenen Engel auf der andern Seite. Sünde und Tod, die Wächter der Höllenpforte, sind gar Abstractionen. Diese Wesen wirken nicht unmittelbar auf unser Gefühl; sie werden nicht von denselben Empfindungen und Leidenschaften, denselben Bestrebungen und Schwächen bewegt wie wir, unsere menschliche Freude und unser menschliches Leid berührt sie nicht — wie sollen wir mit ihnen sympathisiren? Wir mögen sie bewundern, anstaunen, verehren, aber nicht lieben. Es sind Gebilde, die kein Spiegelbild in unsere Brust werfen, kein Echo in unserm Herzen wachrufen. Ueber Shakespeare's Poesie hingegen läfst sich Pope's bekannter Vers als Motto schreiben:

*The proper study of Mankind is Man!*

Shakespeare weifs, dafs das Anziehendste und Wichtigste für den Menschen stets der Mensch selbst ist, und es ist oft genug ausgeführt worden, in wie hohem Mafse er alle andern Dichter als Kenner und Kündiger des Herzens überragt, in das sich Milton nie versenkt. Jeder Hörer fühlt ein Stück Romeo oder Hamlet, jede Hörerin ein Abbild der Julie oder Ophelie in sich selbst; wer aber fühlt den Raphael, den Uriel oder den Satan in sich? Milton's Dichtung ist kolossal, seine Phantasie ist kosmisch, aber das Empyreum, in dem ein so grofser Theil des Gedichtes vor sich geht, ist kalt und die Luft so dünn, dafs sie uns nicht zu athmen gestattet. Noch weniger weht irdische Lebensluft im Höllenpfuhl, wo das flüssige Feuer hin und wieder wogt und das Trockene oder Feste sich wie eine trostlose Heide erstreckt (I, 227 seq.).

Da also Milton nicht unmittelbar auf Herz und Gemüth zu wirken vermag — was doch jedes Dichters Absicht ist — so mufs er sich nach Mitteln umsehen, um dies Ziel wenigstens auf Umwegen zu erreichen, und das sind rhetorische Mittel, von denen er eine grofse Fülle besitzt und die er mit aufserordentlichem Geschick zu handhaben weifs. Syntax und Metrik stehen an der Spitze dieser

Mittel, Dinge, an die Shakespeare nie gedacht hat, die aber Milton keinen Augenblick aus Augen und Gedanken verliert. Die grammatischen Figuren spielen bei Shakespeare vielleicht keine geringere Rolle als bei Milton, allein sie fliefsen dem erstern unwillkürlich und unbewufst aus der Feder, während sie bei diesem letztern jederzeit beabsichtigt und bewufst auftreten. Milton war, wie Masson gut aus einander setzt, [1]) der Erbe der Elisabethanischen Syntax, von welcher Abbott in seiner 'Shakespearian Grammar' eine treffliche Charakteristik geliefert hat. Aber in welchem Geiste hat er dies Erbtheil umgestaltet! In einem Geiste, der streng genommen mit seiner oft kundgegebenen Vaterlandsliebe wenig im Einklang stand und gar nicht sehr national und volksthümlich war. Milton hat allerdings, um Platen's bekanntes Wort zu gebrauchen, der Sprache sein Gepräge aufgedrückt, allein dies Gepräge ist nicht zur geltenden Münze geworden und konnte das nicht werden, denn er hat der Sprache Gewalt angethan und kann in dieser Hinsicht schwerlich zu den *'wells of English undefiled'* gezählt werden, wie Spenser (Faerie Queen IV, II, 32) von Dan Chaucer gerühmt hat. Wie anders Shakespeare! Wenngleich ihn stellenweise das Pathos und die Gedankenflut übermannen und ihn in syntaktische Unregelmäfsigkeiten und Dunkelheiten verwickeln, so sind nichtsdestoweniger, von solchen Ausnahmen abgesehn, seine Sprache und sein Stil für alle Zeiten mustergültig, sie haben *'the true ring'*; aus ihnen spricht die poetische Volksseele, nicht, wie bei Milton, die studirte Gelehrsamkeit. Milton hat Sprache und Grammatik nach dem Vorbilde der Alten gemodelt, er hat sie systematisch latinisirt, was Shakespeare nie in den Sinn gekommen ist. Bei Shakespeare haben die humanistischen Bildungselemente nur zur Läuterung und Durchbildung der nationalen gedient, während sie bei Milton die Oberhand erlangt und ihre Herrschaft zum Nachtheil der letztern geltend gemacht haben. Die Sache ist ganz erklärlich, wenn man erwägt, dafs Milton sich der lateinischen Sprache nicht nur in Prosa, sondern auch in gebundener Rede mit einer über die Mittelmäfsigkeit hinausgehenden Fertigkeit bediente, so dafs er keine verächtliche Stelle unter den Neu-Lateinern einnimmt; sogar eine lateinische Grammatik hat er verfafst (Accedence commenc't Grammar). Dem entsprechend ist Milton's Sprache und Stil in Prosa wie in der Poesie überall gekünstelt und manierirt und steht dem Shakespeare'schen in dieser Hinsicht ziemlich diametral entgegen. Absolute Casus und abso-

[1]) The Poetical Works of John Milton ed. Masson I, LXXV seqq.

lute Partizipien werden in durchaus lateinischer Weise und gegen den Geist der englischen Sprache aufserordentlich häufig verwandt, und die Inversion des Objects ist fast zum Gesetz erhoben worden, obwohl die Deutlichkeit und Klarheit nicht selten darunter leiden. Auch der Epitheta bedient sich Milton gern in antiker Weise und geräth dadurch öfters geradezu in eine Poesie des Epithetons hinein, wie er überhaupt Grofswortigkeit liebt, und lieben mufs, da er die überirdische Macht und Schönheit doch nur durch superlativische Erhöhung der irdischen zu schildern vermag. Auf ihn pafst vollkommen was Butler von Hudibras sagt:

*his speech*
*In loftiness of sound was rich,*

was jedoch nicht in sich schliefsen soll, dafs seine Rede arm an Inhalt sei. Den üblichen Ausdrücken und Wendungen geht er sorgfältig aus dem Wege und wenn er sie durchaus nicht vermeiden kann, so verfällt er hier und da sogar in Plattheit. Die Rhetorik lag ihm im Blute, und so ist es auch zu verstehen, wenn Masson (l. l. I, CII) sagt, Milton habe in seinem ganzen Leben nicht prosaisch sein können: *'he lived in song; it was his most natural mode of speech.'* Das ist die so häufige Verwechslung von Poesie und Rhetorik. Der Gegensatz zu Shakespeare auch in diesem Punkte bedarf keines Nachweises.

In vollkommener Uebereinstimmung mit dem Charakter und Inhalt von Milton's Verlorenem Paradiese steht auch die metrische Form. In seinem geharnischten Vorworte *'The Verse'* verwirft Milton den Reim in so leidenschaftlicher Weise, dafs man versucht wird an die Fabel vom Fuchs und den Trauben zu denken. Nun ist diese Gegnerschaft in erster Linie allerdings gegen Dryden's Einführung des Reims in die Tragödie gerichtet, allein man mufs sich eingestehn, dafs gereimte Verse — etwa die Ottava Rima oder ihre Variation, die Spenser-Stanze, — völlig ungeeignet gewesen sein würden für Milton's Reflexions-Epos, das sich auch dadurch von dem nationalen und dem romantischen Epos unterscheidet, dafs es ihm an jedem sangbaren Elemente gebricht. Dafs ein stichischer Vers an und für sich der Sangbarkeit nicht widerstrebt, beweist Homer, dessen Epen ja thatsächlich gesungen worden sind. Niemand kann die Kunst leugnen, welche Milton auf den Versbau verwandt hat, oder die Kraft, die Abwechslung und den Wohlklang in Abrede stellen, die er seinen Iamben verliehen hat; allein der vorherrschende Charakter seines Verses ist wie der des Inhaltes Ernst, Schwere und Wucht, während das Leichte, Liebliche und eigentlich Melodische

vermifst wird. Inhalt und Form stehn in der That in vollendeter Harmonie mit einander. Im Gegensatze zu dieser Einseitigkeit Milton's stehen Shakespeare alle Töne ohne Ausnahme zu Gebote. vom leichtfertigsten Liedchen und der volksmäfsigen Ballade bis zum gewaltigsten Affekte und dem gedankenschwersten Monologe; sein Versbau ist unendlich reicher, mannichfaltiger und biegsamer, gleichviel ob seine Verse gereimt oder reimlos, stichisch oder strophisch sind. Shakespeare hat, wie wiederholt nachgewiesen, im höchsten Mafse 'Musik in sich selbst.'

Derjenige Punkt, wo Milton am weitesten absteht von der unvergleichlichen harmonischen Ganzheit des Shakespeare'schen Geistes, ist die Versöhnungslosigkeit oder der Pessimismus des Verlorenen Paradieses. Es giebt in der That keine versöhnungslosere Dichtung und nur der Byron'sche Don Juan steht ihm darin zur Seite. Auch in dieser Hinsicht erscheint das Verlorene Paradies als der vollgültige Ausdruck des Puritanismus, eine Thatsache, deren sich Milton dunkel bewufst gewesen sein mufs, als er dem Bedauern Ausdruck gab, dafs er ein Menschenalter zu spät gekommen sei; seine Dichtung trat erst in die Welt, als der Puritanismus bereits im Niedergange war und die Restauration seine politische und kirchliche Vernichtung in Angriff genommen hatte. Das Verlorene Paradies ist so zu sagen der Schmerzensschrei des Puritanismus über die verderbte Welt, die dieser zu purificiren und in ihrer ursprünglichen alttestamentlich-patriarchalischen Reinheit herzustellen unternahm. Allein dem Puritanismus wohnte keineswegs die Kraft inne, diese Reinigung zu vollbringen, er artete im Gegentheil in Fanatismus. Pharisäismus und Tyrannei aus und half so nur das Reich Satans auf Erden vermehren. Wie er versöhnungslos von der Bühne der Geschichte abtreten mufste, so schliefst auch das Verlorene Paradies ohne Versöhnung. Allerdings hat Milton die Versöhnung nachträglich im Wiedergewonnenen Paradiese herbeizuführen versucht, allein dieser Versuch kann sich in keiner Weise dem Verlorenen Paradiese an die Seite stellen, wie wenig auch der Dichter selbst von einem Zurückbleiben hinter seinem Hauptwerke hören mochte, und was die Hauptsache ist, die Anregung und Idee zum Wiedergewonnenen Paradiese stammt nicht aus Milton's eigenem Kopf und Herzen, sondern ist bekanntlich von aufsen her in ihn hineingetragen worden; der junge Quäker Ellwood, welchem er die Handschrift des Verlorenen Paradieses zur Durchlesung geliehen hatte und den er um sein Urtheil frug, gab ihm das Manuscript mit den Worten zurück: *Thou hast said much here of Paradise Lost, what hast thou to say of Paradise*

*Found?* Aus den Worten des authentischen Berichts geht hervor, dafs dem Dichter diese Bemerkung wie eine Offenbarung in die Seele drang. '*Milton made no answer*, so fährt Ellwood selbst fort, *but sate some time in a muse, then brake off the discourse and fell upon another subject.*'[1])

Aber auch hiervon abgesehen, enthält das Wiedergewonnene Paradies keine wirkliche Versöhnung. Das Paradies ist uns nach der christlichen Lehre nur durch den Opfertod Jesu wiedergewonnen, davon aber sagt Milton's Dichtung kein Wort, sondern beschäftigt sich nur mit der Versuchungsgeschichte des Messias, der dabei ganz als Mensch aufgefafst wird — Jesus geht aus dem Kampf mit dem Satan siegreich hervor, während Eva in demselben unterlegen ist; das ist der Angelpunkt des Gedichts und die charakteristische Gegenüberstellung von Mann und Weib ist hierbei dem Dichter schwerlich unbewufst gewesen. Die puritanische Tapferkeit des Dichters hat sich offenbar daran geweidet, einen Menschen (wäre Jesus dabei als Gott aufzufassen, so fiele die Spitze völlig hinweg) darzustellen, der den Sieg über den Satan davonträgt und die Niederlage unserer Aeltermutter wieder gut macht. Allein eine wirkliche Versöhnung kann darin schon um defswillen nicht erkannt werden, weil durch diesen Sieg des Messias keineswegs der Tod aus der Welt geschafft, oder ewiges Leben erworben, oder der Mensch wieder in den paradiesischen Urzustand zurückversetzt wird. Für den Dichter ist aber der Abschlufs hiermit erreicht, und zwar ein für seinen republikanischen Puritanismus höchst charakteristischer Abschlufs. Er schliefst nämlich damit, dafs Jesus, trotzdem er einen so glorreichen Sieg über den Satan davongetragen hat, in die schlichte Einfachheit und stoische Selbstgenügsamkeit des mütterlichen Hauses zurückkehrt. Mit hohem und aufopferndem Sinne hat er seiner Pflicht genügt und trägt nun seinen Lohn und Werth in sich selbst; äufsere Ehre verschmäht er und entzieht sich sogar fremden Blicken:

*He unobserv'd,*
*Home to his mother's house private return'd,*

so lauten die Schlufsverse des Wiedergewonnenen Paradieses und welcher Leser fühlt in ihnen nicht den Pulsschlag des Dichters selbst? Gerade wie beim Schlufs des Verlorenen Paradieses, so tritt uns auch hier seine republikanische Persönlichkeit in ihrem innersten Fühlen und Denken entgegen. Er selbst ist der Jesus, der sich

[1]) English Poems by John Milton ed. Browne I, XXIV. — Ellwood's Autobiography (1714) p. 233.

unbeachtet in seiner Mutter Haus zurückgezogen hat, nachdem er seine politische Aufgabe erfüllt und dem Versucher widerstanden hat. Es ist hiernach eine völlig ungerechtfertigte Vermuthung, dafs das Wiedergewonnene Paradies unvollendet sei. [1])

Den Hauptgrund zu der Versöhnungslosigkeit des Verlorenen Paradieses bildet der Umstand, dafs Satan zum Helden und Träger der Dichtung erwählt ist, eine Bemerkung, die bekannter Mafsen schon Dryden gemacht hat und auf welche Goethe mit den Worten zurückgekommen ist: 'Der seltsam einzige Fall, dafs er (Milton) sich als verunglückter Revolutionär besser in die Rolle des Teufels als des Engels zu schicken weifs, hat einen grofsen Einflufs auf die Zeichnung und Zusammensetzung des Gedichts!' Milton's Satan ist jedoch wie bereits bemerkt nichts weniger als ein Teufel, sondern durchaus der gefallene Engel; er ist es, vermittelst dessen der Dichter die unvordenkliche Ewigkeit mit der Zeitlichkeit verbindet. Der Grundzug im Charakter Satans ist Ehrgeiz; er fühlt sich zurückgesetzt durch die Erschaffung und Bevorzugung des eingeborenen Sohnes, und diese Zurücksetzung ist es, die ihn zur Empörung treibt. Seine Beweggründe sind keineswegs unverzeihlich, zumal er nach Milton's Darstellung mehr als ein Gleicher wie als ein Diener des Herrn erscheint; er hat im Himmel auf einem Thron gesessen so gut wie der Herr, und sein Wesen und seine Kraft sind wie gesagt nicht minder unvergänglich wie die des Herrn selbst. Es wird mit nackten Worten wiederholt gesagt, dafs der Herr nur der physischen Gewalt die Oberhand über diejenigen verdankt, die ursprünglich seines Gleichen waren — nur der Donner hat ihn gröfser gemacht als die andern (I, 258). Hat Satan also nicht Recht, wenn er ausruft (I, 247 seq.):

*Farthest from him is best,*
*Whom reason hath equall'd, force hath made supreme*
*Above his equals.* [2])

---

[1]) Klopstock's Messias setzt da ein, wo Milton's Wiedergewonnenes Paradies aufhört. S. Wiese, Milton's Verlorenes Paradies S. 26. S. 55 fg.

[2]) Im vierten Gesange (43 fgg.) spricht Satan freilich anders; da bekennt er sich als ein Geschöpf Gottes, das dieser mit Liebe und Wohlthat überschüttet habe, wofür er nichts als wohlverdienten Dank und Lobpreisung verlange. Hier fällt Satan eigentlich aus seiner Rolle und wird, was er sonst weit wegweist, *weak* und *miserable.* Vielleicht erklärt sich dieser Widerspruch aus der Möglichkeit, dafs noch etwas mehr als die Verse IV, 32—41 älter ist als die übrige Dichtung; die genannten Verse hat Milton's Neffe Philipps bereits 20 Jahre vor dem Erscheinen des Gedichtes gesehen — sie waren bestimmt, den Eingang zu dem Drama *Adam Unparadised* zu bilden.

Heifst das nicht den Polytheismus als den eigentlichen und ursprünglichen himmlischen Rechtszustand verkündigen, aus dem der Monotheismus nur in Folge eines in homerischer Feldschlacht gewonnenen Sieges hervorgeht? Dieser bis zum Aeufsersten getriebene, abschreckende Anthropomorphismus, der nicht blofs Jesus, sondern Gott Vater selbst an einer Schlacht Theil nehmen läfst, in welcher sich die rebellischen Engel sogar des vom Satan erfundenen Pulvers und der Kanonen bedienen (Par. L. VI. 470 seqq.), kann für die wahre Frömmigkeit kaum anders als anstöfsig sein und müfste die strengste Beurtheilung erfahren, wenn nicht die Gesinnungen und Absichten des Dichters über allen Zweifel erhaben wären; auch darüber sieht man meist hinweg, dafs ihm für die Schlacht im christlichen Himmel der heidnische Titanenkampf aus der Theogonie als Vorbild gedient hat. Jedenfalls mufs es Verwunderung erregen, dafs die englische Orthodoxie hieran kein Aergernifs nimmt; ginge sie den Dingen mit selbständigem Denken tiefer auf den Grund, so könnte sie von diesen Grundanschauungen des Verlorenen Paradieses unmöglich erbaut sein. Vom Standpunkte des Offenbarungsglaubens aus darf auch von der hervorragendsten und frömmsten Dichterphantasie einem biblischen Stoffe nichts weder ab-, noch zugethan werden. Uns wenigstens erscheinen diese Grundlagen der Dichtung auch unter dem rein kritischen Gesichtspunkte ungleich bedenklicher als Milton's Arianismus, von welchem Hallam (Introd. Lit. Eur. III, 474) sagt, dafs er kürzlich entdeckt worden sei und dem Absatze des Verlorenen Paradieses bereits Eintrag gethan haben solle. [1]) Wunderbar ist dabei nur, dafs diese Entdeckung so lange hat auf sich warten lassen. Gegen diese Darstellung des höchsten Wesens und seines Verhältnisses zum Satan gehalten erscheinen die so vielfach getadelten Späfse und Flüche bei Shakespeare, die nicht einmal aus seinem, sondern aus seiner Personen Munde kommen, sehr unverfänglich, und es tritt auch in dieser Gegenüberstellung zu Tage, wie tief religiös Shakespeare in seinem ganzen Wesen war, mag er sich auch — und diese Ueberzeugung läfst sich nicht aufgeben — gegen das Dogmatische und Confessionelle so gleichgültig und abhold verhalten haben wie er will. Wer darf Milton's Satan schelten, wenn er nach alle dem sein Recht durch seine Besiegung nicht verwirkt glaubt und sein Verhältnifs zum Herrn nur als einen Beleg für das Sprichwort 'Gewalt geht vor Recht' ansieht und dem ent-

[1]) Wie eben gezeigt nimmt der Arianismus namentlich im Wiedergewonnenen Paradiese eine hervorragende Stelle ein.

sprechend handelt? [1]) Er steht nach wie vor auf dem Kriegsfufse und hofft. dafs er aus einer zweiten Entscheidungsschlacht ebensowohl als Sieger hervorgehen könne, wie er diesmal als Besiegter das Feld habe räumen müssen. Sein Recht ist es, seinem Besieger sei es durch offene Gewalt, sei es durch Kriegslist so viel Abbruch als möglich zu thun, und da ihm zunächst keine andere Möglichkeit offen steht, so versucht er seine Macht an der neuerschaffenen Erdenwelt; er verführt das Menschengeschlecht zum Bösen, weil dadurch das Reich Gottes geschädigt und seine eigene Herrschaft vergröfsert und verstärkt wird. Er thut das keineswegs aus eigener Lust zum Bösen, sondern lediglich, weil dies ein erlaubtes und nach seinem Sturze vorläufig das einzige ihm zu Gebot stehende Kampfmittel gegen den Herrn zur Behauptung seines gekränkten Rechtes ist. [2]) Milton hat seinen Satan in der That zum Helden im vollsten Sinne des Wortes gestempelt und ihm Züge geliehen, die er offenbar aus seiner eigenen heldenmüthigen Seele geschöpft hat. Oder dürfen wir es nicht als des Dichters eigene Gesinnung ansehen, wenn er Satan zu Beelzebub sagen lässt (I, 157 fg.):

*Fall'n cherub, to be weak is miserable,*
*Doing or suffering —?*

Oder wenn sich Satan (I, 252 seqq.) charakterisirt als

*one who brings*
*A mind not to be chang'd by place or time*

und hinzufügt:

*The mind is its own place, and in itself*
*Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n?*

Spricht daraus nicht der unbeugsame Trotz des Republikaners, den auch die Niederwerfung der Republik und die wiederhergestellte Stuart-Herrschaft nicht zu brechen oder zur Untreue gegen sich selbst zu verleiten vermag?

Bedarf es noch einer Hinweisung auf den Ausgang? Nachdem die Kriegslist Satans durch den Sündenfall gelungen ist, schwärmen die Höllengeister nach der Erde empor, die sie als einen Abwechslung und Erholung gewährenden Zuwachs ihres Gebietes betrachten, und Sünde und Tod, die Wächter des Höllenthores, bauen ihnen zu diesem Behufe eine bequeme Strafse durch das Chaos, welche oben

---

[1]) In Gesang IV, 385—392 spricht Satan unzweideutig aus, dafs Gott ihm Unrecht gethan habe und ihn dadurch zwinge, sich an den neugeschaffenen Menschen zu rächen, die danach nur zum Spielball zwischen den ewigen Mächten dienen.

[2]) Vergl. u. a. Par. L. I, 159 seqq. und IV, 110 seq.

am Zenith in das terrestrische Universum hineinführt. So steht Satan als Sieger da und Niemand hindert seinen Triumph — es ist die krasseste Dissonanz, die alle andern im Reiche der Poesie übertönt. Dabei verfängt es nicht sich zur Rechtfertigung etwa auf die Andeutung im Eingange des Gedichts (I, 4 folg.) stützen zu wollen:

*till one greater Man*
*Restore us, and regain the blissful seat.*

Diese Hindeutung kehrt allerdings am Schlusse wieder, wo Eva zu Adam spricht (XII, 620 fgg.):

*This further consolation yet secure*
*I carry hence; though all by me is lost,*
*Such favour I unworthy am vouchsafed,*
*By me the promis'd seed shall all restore.*

Damit gewährt sie aber weder dem Gatten noch dem Leser ausreichenden Trost; der erstere ist zwar, wie ja der Dichter nicht anders sagen kann, — '*well pleased*', allein seine Befriedigung ist nicht so stark, dafs er ihr in Worten Ausdruck geben sollte; er schweigt. Auch der Ausblick in die Zukunft, welchen der Erzengel Michael dem Adam (während Eva schläft) nicht nur bis auf den Messias und sein Erlösungswerk, sondern selbst bis auf die Verderbnifs des Papstthums eröffnet, kann keine tröstlichere Wirkung äufsern. Der harten und unerbittlichen Thatsache gegenüber ist die Perspective viel zu weit aussehend und nebelhaft, als dafs sie eine Versöhnung zu gewähren vermöchte; die Thatsache, mit welcher die Dichtung abschliefst, ist aber die Vertreibung aus dem Paradiese. Adam und Eva ziehen vor dem feurigen, kometengleich geschwungenen Schwerte des Herrn in die ungewisse Welt hinaus; dafs sie den neuen Lebensweg nicht gebrochen und jammernd, sondern gefafsten und muthigen Herzens betreten, ist, wie bereits angedeutet, ein Zug aus dem eigenen Herzen des Dichters, auf den das Wort des römischen Sängers Anwendung leiden mochte: *Impavidum ferient ruinae!*

Lassen wir auch bezüglich dieses Ausgangs unsere Gedanken zu Shakespeare hinüberschweifen, so werden wir daran gemahnt, dafs auch seine Katastrophen als übertragisch und der rechten Versöhnung entbehrend wiederholten Tadel erfahren haben. Man hat gemeint, das Massensterben im Hamlet, im Lear &c., wo der Unschuldige mit dem Schuldigen untergehe, sei nur in einer rohern Kunst zulässig, als unsere Zeit sie vertrage. Die Unrichtigkeit dieses Tadels hat sich thatsächlich herausgestellt. Es ist bekannt, wie bei der Renaissance Shakespeare's sowohl in England als a

in Deutschland die tragischen Ausgänge mehrfach in glückliche verwandelt wurden. Allein in beiden Ländern hat sich von einander unabhängig gezeigt, dafs diese Abänderungen nichts als ein Product mangelhafter Erkenntnifs und eines verbildeten Zeitgeschmackes waren, denn in beiden Ländern ist die Bühne schrittweise wieder zu den ursprünglichen Shakespeare'schen Ausgängen als den einzig und bleibend richtigen zurückgekehrt, und kein englisches oder deutsches Publicum würde heutigen Tages einen auf den Thron steigenden und sich mit Ophelia vermählenden Hamlet ertragen. Als besonders charakteristisch mufs hierbei hervorgehoben werden, dafs Shakespeare seinen Schlufs und seine Versöhnung stets in die diesseitige und nie in die jenseitige Welt verlegt.

Da die Versöhnungslosigkeit des Verlorenen Paradieses dem Stoffe unzertrennlich anzuhängen scheint, so würde der den Dichter in dieser Hinsicht treffende Tadel dahin zu formuliren sein, dafs er überhaupt einen Stoff gewählt hat, der einer so berechtigten Anforderung der Poetik nicht zu entsprechen vermag. Gegen einen solchen Tadel kann jedoch Milton mildernde Umstände in die Wagschale legen, insofern er, wie alle grofsen Dichter, bei der Wahl seines Stoffes keineswegs nach Laune und subjectivem Belieben verfahren, sondern, abgesehen von dem eigenen Genius, von einer mächtigen Strömung nicht nur des nationalen, sondern des menschheitlichen Geistes getrieben worden ist, welcher er nicht zu widerstehen vermochte. Schon tausend Jahre vor Milton hat Caedmon den Sündenfall besungen, und es mag auf sich beruhen, ob die Familienähnlichkeit, welche sein Satan mit demjenigen Milton's aufweist, lediglich dem Zufalle verdankt wird; das Gegentheil wird schon durch den Umstand wahrscheinlich gemacht, dafs Caedmon 1655, also wenige Jahre ehe Milton seine Dichtung begann, zum ersten Male veröffentlicht wurde; nur darauf mufs hingewiesen werden, wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Denker und Dichter aller Kulturvölker mit dem Stoffe gerungen haben, ohne ihm die für die Nachwelt bleibende klassische Form verleihen zu können. Den Reigen dieser Dichtungen eröffnete, noch in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts, die ihrer Zeit weitberühmte *Création du Monde* von Du Bartas, die binnen sechs Jahren dreifsig Auflagen erlebte und ins Lateinische, Italienische, Spanische, Deutsche und Englische übersetzt wurde; dafs die letztere Uebersetzung (von Joshua Sylvester) von Milton gekannt und benutzt worden ist, steht aufser Frage. Wenige Jahre später (1601) folgte das Drama *Adamus Exul* von Hugo Grotius, das seine Einwirkung auf Milton um so weniger ver-

fehlen konnte, als dieser später in Paris die persönliche Bekanntschaft des Verfassers machte. Im Jahre 1613 erschien zu Mailand das fünfaktige biblische Drama Adamo von Giovanni Battista Andreini, bezüglich dessen bekanntlich Voltaire in seinem *Essai sur la Poésie Epique* angiebt, Milton habe es in Italien aufführen sehen und verdanke ihm die Anregung und den Stoff zu seinem Epos. Auch Jacob Cats wählte den Sündenfall zum Gegenstande eines Gedichts, das von Caspar Barlaeus ins Lateinische übersetzt worden ist (Dordrecht, 1643). Zu diesen poetischen Behandlungen des Sündenfalls traten das *Bellum Angelicum* von dem bekannten Friedrich Taubmann (1604), Valmarena's *Daemonomachia* (Wien 1627) und Vondel's Lucifer (1654) stofflich erweiternd hinzu. Das sind literargeschichtliche Angaben, die selbst von dem leisesten Anspruch auf Vollständigkeit weit entfernt sind und so zu sagen nur die Gipfelpunkte einer poetischen Entwickelungsreihe bezeichnen, welche eben in Milton ihren Abschlufs gefunden hat und um so nothwendiger finden mufste, als sie in England mit der bereits oben gekennzeichneten puritanischen Strömung zusammenflofs. Wenn also Milton aus seiner langen Liste von Stoffen, vielleicht nach längerm und nicht leichtem Schwanken, schliefslich bei der Wahl des Verlorenen Paradieses stehen blieb, so folgte er darin eben einem unwiderstehlichen Impulse des Zeitgeistes, der sich in seinem dichterischen Wesen zum klassischen Ausdrucke zuspitzte. Aber nicht allein in der Wahl, sondern auch in der Behandlung seines Stoffes war er ungleich weniger frei als beispielsweise der Dramatiker, denn während der letztere an seinen Stoff nur innerlich, d. h. durch die aus dem Wesen der dramatischen Dichtung hervorgehenden Gesetze gebunden ist, kann sich der erzählende Dichter nicht völlig von einer äufsern Gebundenheit los machen, d. h. von einer Gebundenheit nicht blofs durch die Gesetze der epischen Poesie, sondern auch durch den Inhalt und die äufsere Gestaltung seines Stoffes, zumal wenn derselbe wie im vorliegenden Falle ein biblischer ist; mit andern Worten, er darf ihn nicht wie der Dramatiker beliebig modeln und völlig den Zwecken seines Gedichts unterwerfen. Man darf in der That behaupten, dafs überall da, wo sich Milton eine Abweichung von der überlieferten Form des Stoffes gestattet hat, es nicht ohne Nachtheil für seine Dichtung geschehen ist; wir meinen ohne poetischen oder ästhetischen Nachtheil, denn was das Verhältnifs zum Offenbarungsglauben betrifft, so mag sich dieser selbst mit dem Dichter auseinandersetzen.

Nachdem im Bisherigen vorzugsweise vom Verlorenen Paradiese

die Rede gewesen ist, scheint es, wie bereits Eingangs bemerkt, erforderlich, Milton auch als dramatischen Dichter in Betracht zu ziehen, wenn eine Gegenüberstellung desselben gegen Shakespeare nicht ihres Angelpunktes entbehren soll; es ist dies eine Forderung der Gerechtigkeit, die um so wesentlicher ist, als in Milton's dramatischen Dichtungen sein poetischer Charakter nicht minder scharf ausgeprägt erscheint als im Verlorenen Paradiese. In der ursprünglichen Hinneigung Milton's zur dramatischen Poesie würde man nicht umhin können, ein merkwürdiges Beispiel von Selbstverkennung zu erblicken, wenn man nicht annehmen müfste, dafs Milton schon damals wenigstens annähernd bei derjenigen Auffassung der dramatischen Poesie angekommen war, welche er später theoretisch und praktisch vertrat. In seiner Jugend war sein Puritanismus noch nicht so schroff und einseitig, dafs er ihm nicht erlaubt hätte sowohl in Cambridge als auch in London die Theater zu besuchen.[1]) Auch im Allegro rechnet er das Schauspiel bekanntlich zu den erlaubten, nicht zu mifsbilligenden Vergnügungen und empfiehlt den Besuch Jonson'scher und Shakespeare'scher Stücke in den bereits berührten Versen:

*Then to the well-trod stage anon,*
*If Jonson's learned sock be on,*
*Or sweetest Shakespeare, Fancy's child,*
*Warble his native wood-notes wild.*

Er schrieb sogar, noch vor der italienischen Reise, selbst zwei dramatische Dichtungen, die beiden Maskenspiele Arcades und Comus, und liefs sie, wenn auch nur im Privatkreise, aufführen. Der Umschwung liefs jedoch nicht lange auf sich warten, und es ist gar nicht anders denkbar, als dafs Milton zu der Zeit, wo er der Sache des Puritanismus als Beamter dienstbar wurde, seine freiere Anschauung einbüfsen und in seinen politischen, kirchlichen und literarischen Anschauungen immer strenger und herber werden mufste. Gerade um diese Zeit, nämlich am zweiten September 1642, verordnete bekanntlich das Parlament die Schliefsung der Theater *'while the public troubles last'*, und Milton konnte nicht umhin mit dieser Mafsregel seiner Partei übereinzustimmen. In seinem Pamphlet '*On the Likeliest Way to remove Hirelings out of the Church*' erklärte er sich später (1659) sehr energisch gegen theatralische Aufführungen auf den Universitäten, namentlich weil sich die künftigen Geistlichen an

[1]) Wir wissen das theilweise aus seinem eigenen Munde, Eleg. I, 26 seqq.
Excipit hinc fessum sinuosi pompa theatri
Et vocat ad plausus garrula scaena suos.

ihnen betheiligten, '*writhing and unboning their clergy limbs to all the antick and dishonest gestures of Trincalos* [im Albumazar], *buffoons, and bawds, prostituting the shame of that ministry which they had, or were near having, to the eyes of courtiers and court-ladies, their grooms and mademoiselles.*' Im Einklang mit diesen Anschauungen gab er für sein grofses Hauptwerk, das Verlorene Paradies, die ursprünglich beabsichtigte dramatische Form auf. Eine wie feindselige Stellung er aber auch gegen das Theater allmählich angenommen hatte, so erstarb doch seine Vorliebe für die dramatische Poesie nicht gänzlich, nur war das Drama, das ihm dieses Namens und eines gebildeten, religiösen Volkes würdig schien, nicht das nationale, nicht das Shakespeare'sche mehr, sondern das antike, dessen aus dem Humanismus hervorgegangenes Abbild er in Italien kennen gelernt hatte und von welchem er in seinem Samson Agonistes eine Nachahmung geliefert hat. In einer Einleitung zu diesem, wahrscheinlich seinem letzten Dichtwerke, *(Of that Sort of Dramatic Poem which is called Tragedy)*, legt er sein dramatisches Credo ab und nimmt, was seinen Parteigenossen gegenüber ein nicht von der Hand zu weisendes Erfordernifs sein mochte, seine Stellung als dramatischer Dichter. So wie er die dramatische Poesie auffafst, konnte sie freilich selbst für einen Puritaner, der nicht vollständig in Fanatismus untergegangen war, kaum anstöfsig sein, und es ist unverkennbar, dafs Milton auch als dramatischer Dichter die geistigen Gesichtszüge der Partei trägt. Er findet es ganz gerechtfertigt, dafs die Tragödie seiner Zeit bei Vielen in geringer Achtung, ja sogar in Verachtung stehe, gerade wie '*other common interludes*'; sie verdanke das der irrthümlichen Einmischung des Komischen in das Tragische und der Einführung alltäglicher und gemeiner Personen — die Deutung auf Shakespeare ist handgreiflich. Wie dagegen die Tragödie von den Alten behandelt worden sei, sei sie stets für die ernstete, moralischste und nützlichste aller Dichtarten gehalten worden. Nicht nur hätten Philosophen und andere ernsthafte Schriftsteller wie Cicero, Plutarch u. A. ihre Schriften häufig mit Anführungen aus tragischen Dichtern geschmückt, sondern angesehene Persönlichkeiten (Dionysius, Augustus Caesar u. A.) hätten sich bemüht Tragödien zu schreiben, sogar der Kirchenvater Gregor von Nazianz habe es nicht verschmäht und nicht geglaubt dadurch der Heiligkeit seiner Person Eintrag zu thun. Das, sollte man meinen, wäre deutlich genug gesprochen; um aber auch diejenigen Parteigenossen zu beruhigen, bei denen diese Argumente nicht verfangen sollten, erklärt Milton ausdrücklich, dafs sein Stück

nicht für die Aufführung bestimmt sei, und dafs er es aus diesem Grunde nicht in Akte und Scenen eingetheilt habe.

Wir haben also in Milton's Simson einen alttestamentlichen Stoff in antikem Gewande und mithin die nämliche Vermischung von Bibelthum und Griechenthum, die wir bereits beim Verlorenen Paradiese kennen gelernt haben — schon die klaffende Nebeneinanderstellung eines griechischen Ausdrucks mit einem alttestamentlichen Namen im Titel zeigt in auffälligster Weise, was der Leser in dieser Hinsicht zu erwarten hat. In dem mehrgedachten Themen-Verzeichniss hat Milton die Titel zweier Tragödien notirt, zu denen sich das Leben Simson's auf Grundlage von Kapitel 15 und 16 des Buches der Richter verarbeiten liefse, nämlich erstens die Verheirathung Simson's und seine daraus entspringenden Streitigkeiten mit den Philistern *(Samson Pursophorus or Hybriotes, or Samson Marrying, or Ramath-Lecchi)* und zweitens Simson's tragisches Ende *(Dagonalia)*. Dafs Milton's Wahl schliefslich auf den letztgenannten Stoff fiel, ist Gründen zuzuschreiben, nach denen wir uns nicht weit umzusehen brauchen. Er hat, um es mit Einem Worte zu sagen, seine Subjectivität hineingeheimnifst und sich selbst dramatisirt, ähnlich wie Goethe in der Stella und vielleicht auch im Clavigo; auch hierin zeigt sich Milton als Gegenpart Shakespeare's. Milton ist in mehr als Einer Hinsicht das Urbild zum Simson, wie Masson sehr überzeugend dargethan hat.[1]) Zunächst hatte Milton wie Simson ein Philistermädchen geheirathet, d. h. die Tochter eines royalistischen Hauses, Mary Powell, und wie dem Simson war ihm aus dieser Ehe nur Unheil erwachsen. Simson's Vorwürfe gegen Delila (746–765) sind gerade wie Adam's Vorwürfe gegen Eva nach dem Sündenfall (Par. L. X, 867 seqq.), nur der Widerhall derjenigen Vorwürfe, welche Milton — mindestens in seinem Herzen — gegen seine erste Frau gerichtet haben wird.[2]) Milton führt ferner wie Simson das Leben eines Nasiräers und in seinen alten Tagen war er blind wie dieser und lebte unter Menschen andern Glaubens und anderer Sitten — unter Philistern, die seines Strebens und seines Falles spotteten. Schon die Eingangsscene, wo sich Simson vor das Haus hinausführen läfst und dann über seine Lage monologisirt, enthält Aeufserungen, die nicht allein auf Milton's Blindheit, sondern auch

---

[1]) The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 90 seqq. — Vergl. Keightley, An Account of the Life, Opinions and Writings of Milton (Lond. 1855) p. 322 seqq.

[2]) Auch Eva's reuiger Fufsfall vor Adam (X, 909 fgg.) hat sein Vorbild in dem Kniefall, welchen Mary Powell bei ihrer Rückkehr in das Haus ihres Gatten that.

auf seine gesellschaftlichen und häuslichen Verhältnisse wörtlich passen oder die vielmehr von diesen auf Simson übertragen sind.

Was die antike Form der Tragödie anlangt, so beruft sich Milton auf Aristoteles als auf den tragischen Kanon. Es ist bekannt, dafs er ein grofser Bewunderer des Euripides war, in einem höhern Grade, sagt Macaulay, als es dieser verdiente und als es für Milton's eigene dramatische Poesie ersprieſslich war. Diese Vorliebe gehört zu jenen Thatsachen, welche uns in dem Gewande völliger Räthselhaftigkeit entgegen treten. Man hätte glauben sollen, dafs sich Milton seinem ganzen Wesen nach zu Aeschylus hätte hingezogen fühlen und diesem die Palme unter dem tragischen Triumvirate der Griechen hätte reichen müssen, und Macaulay meint, wenn er sich bei der Abfassung des Samson den wesentlich lyrischen Aeschylus statt des Euripides zum Muster genommen hätte, so würde er sich der lyrischen Begeisterung überlassen und in reichster Fülle die lyrischen Schätze seines Geistes über das Werk ausgegossen haben. Ohne dem Urtheil über Aeschylus näher zu treten, können wir in Bezug auf Milton die Ansicht Macaulay's in keiner Weise unterschreiben, sondern entdecken darin wieder die bereits besprochene Verwechslung des Lyrischen und Rhetorischen. Sollen wir es gerade heraus sagen, so besafs Milton in seinem Geiste keine lyrischen Schätze, sondern was er besafs waren die Schätze der Rhetorik und der Reflexion. Und selbst das Vorhandensein lyrischer Geistesschätze angenommen — wäre wol ihre Entfaltung in einem Drama an ihrer rechten Stelle gewesen? Höchstens in den Chorgesängen, denn Milton hat das Stück mit einem Chor ausgestattet, wie er auch — um das beiläufig zu erwähnen — in seiner Einleitung nicht hervorzuheben vergifst, dafs er die Einheiten beobachtet hat. Hätte er in diesen Chorgesängen seinem lyrischen Drange freien Lauf lassen wollen, so sieht man nicht recht ein, inwiefern ihm dabei seine Vorliebe für Euripides hinderlich in den Weg treten konnte; das einzige Hindernifs war eben, dafs ihm der lyrische Schwung gebrach. Milton spricht sich über den Chor und insbesondere über das Metrum der Chorgesänge ausführlich aus; es sind regellose und meist auch reimlose Iamben, die am nächsten dem kommen, was wir poetische Prosa zu nennen pflegen; sie erstrecken sich auch weit in Simson's Monologe hinein. Hier zeigt sich der Mangel einer festen metrischen Form aufs Empfindlichste; der Dichter hätte hier den Reim und wo möglich auch den Strophenbau um so mehr zu Hülfe nehmen müssen, als die englische Sprache aufser Stande ist in antiken Metren einherzuschreiten wie etwa die deutsche unter den Händen

Platen's und anderer Dichter; die Chorgesänge in Schiller's Braut von Messina sind meist und die in Racine's Athalie durchgängig gereimt. Wie die Sachen stehen, kann Niemand von Milton's Chorgesängen hingerissen, ja nicht einmal erwärmt werden. In allem Uebrigen entspricht das Drama vollkommen der bekannten antikakademischen Schablone. Und nun denke man sich den von Milton geplanten Macbeth in diese Zwangsjacke gesteckt!

Es bleibt noch übrig, die beiden Masken Arcades und Comus in Betracht zu ziehen. Beides sind Jugendwerke; das erstere wird mit grofser Wahrscheinlichkeit in Miltons's 24tes Lebensjahr gesetzt, das zweite wurde am 29. Sept. 1634 aufgeführt und mithin geschrieben, als Milton 26 Jahre alt war, d. h. genau in dem nämlichen Lebensjahre, in welchem, wie wir vermuthen, Shakespeare seinen Sommernachtstraum schrieb. Arcades ist nur ein Bruchstück, das nur aus einer Rede und drei sog. Liedern besteht — der übrige Theil ist unbekannt und rührte jedenfalls nicht von Milton her, vielleicht bestand er nur aus Musik und Tanz. Der Milton'sche Antheil ist durchgehends gereimt, unterscheidet sich aber im Uebrigen nicht von seiner reimlosen Poesie. Bemerkenswerth ist nur die überschwängliche Huldigung, welche der angehende Republikaner hierin einer Dame des hohen Adels darbringt und aufserdem eine auffallende Reminiscenz an Shakespeare. Der Dichter singt nämlich (Vers 61—73) das Lob der Musik mit Worten, welche stark an den berühmten Passus im letzten Akte des Kaufmanns von Venedig erinnern:

*But else in deep of night when drowsiness*
*Hath lockt up mortal sense, then listen I*
*To the celestial Sirens' harmony,*
*That sit upon the nine enfolded spheres*
*And sing to these that hold the vital shears,*
*And turn the adamantine spindle round,*
*On which the fate of gods and men is wound.*
*Such sweet compulsion doth in music lie,*
*To lull the daughters of Necessity,*
*And keep unsteady Nature to her law,*
*And the low world, in measur'd motion draw*
*After the heavenly tune, which none can hear*
*Of human mould with gross unpurged ear.*

Die Idee der Sphärenmusik scheint überhaupt Milton vielfach beschäftigt zu haben; er verbreitet sich ausführlich darüber in dem Gedichte '*At a Solemn Music*' und in der lateinischen Abhandlung

*De Sphaerarum Concentu*, in welcher gleichfalls eine Bezugnahme auf den Kaufmann von Venedig erkennbar ist.[1])

Mit der Aufführung des Comus wurde auf Ludlow Castle der Amtsantritt des Grafen Bridgewater gefeiert, der, obwohl bereits 1631 ernannt, doch thatsächlich erst drei Jahre später die Präsidentschaft über das Fürstenthum Wales und seine Marken übernahm und in dieser Eigenschaft seine Amtsresidenz Ludlow Castle bezog.[2]) Wir sind hier der Noth überhoben, uns wie bei Shakespeare mit Untersuchungen und Hypothesen abzumühen, wie die Verbindung zwischen dem Festgeber und dem Dichter des Festspiels, der damals der Welt noch völlig unbekannt bei seinem Vater in Horton lebte, eingeleitet worden sein mag. Wir sind in diesem Falle mit aller wünschenswerthen Genauigkeit über den Hergang unterrichtet; wir wissen, dafs der treffliche Musiker Henry Lawes, der sich namentlich durch Maskenspiel-Compositionen auszeichnete, den Kindern des Grafen von Bridgewater Musikunterricht ertheilte und dafs jedenfalls von ihm und seinen gräflichen Schülern die Idee zu dem Maskenspiel zur Feier des Einzugs in Ludlow Castle ausging. Behufs Beschaffung des Textes wandte sich Lawes um so lieber an seinen Freund Milton,[3]) als dieser bereits durch das Maskenspiel Arcades bewiesen hatte, dafs er einer solchen Aufgabe gewachsen war. Milton nahm den Auftrag an. Ob er sich demselben lediglich seinem Freunde Lawes zu Liebe unterzog? Oder ob es seinem, sich ans Licht drängenden Ehrgeiz schmeichelte, bei einer so hervorragenden Veranlassung als Dichter aufzutreten und der vornehmen Welt bekannt zu werden? Oder ob ihm gar der Gedanke gekommen sein mag, dafs, wie bemerkt, auch Shakespeare durch seinen Sommernachtstraum zur Verherrlichung eines Familienfestes in einer Grafenfamilie mitwirkte? Wer vermag zu sagen, ob diese oder welche

---

[1]) The Poetical Works of John Milton ed. Masson III, 393.

[2]) Vergl. Comus 30 fgg.:

*And all this tract that fronts the falling sun,*
*A noble peer of mickle trust and power*
*Has in his charge, with temper'd awe to guide*
*An old and haughty nation, proud in arms:*
*Where his fair off-spring nurst in princely lore,*
*Are coming to attend their father's state,*
*And new entrusted sceptre.*

[3]) Diese Freundschaft wird durch ein Sonett (XIII) bestätigt, welches Milton an Lawes gerichtet hat. Vergl.: The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 227 seqq. und II, 290 seqq.

andern Gedanken etwaige, in seiner Seele auftauchende Bedenken zum Schweigen brachten? Gleichviel, er lieferte das gewünschte Libretto, Lawes komponirte die darin enthaltenen Gesänge — die Musik ist noch in seiner eigenen Handschrift vorhanden — und übernahm die Regie, und die Aufführung ging zu allseitiger Befriedigung aufs glücklichste von Statten. Der Dichter selbst wohnte dieser Aufführung keinesfalls bei; er hätte zu diesem Zwecke eine nicht unbedeutende Reise unternehmen müssen, von welcher uns sicherlich eine Nachricht erhalten worden wäre, und überdies stand er in gar keiner Verbindung mit der gräflichen Familie, so dafs keine Form ersichtlich ist, unter welcher er mit einer Einladung hätte beehrt werden können. Wer weifs, ob vor der Aufführung auch nur sein Name genannt wurde. Diese Verhältnisse werfen ein scharfes Streiflicht auf die Verbindung zurück, in denen Shakespeare zu Southampton, Essex und andern Mitgliedern der Aristokratie stand, wobei freilich die Wandlung nicht übersehen werden darf, welche die sozialen Verhältnisse durch den Ueberhand nehmenden Puritanismus und die beginnenden politischen und kirchlichen Wirrnisse seit Shakespeare's Tagen erfahren hatten. Dafs bei den wahrhaft gebildeten Zuhörern — wir dürfen uns den Adel und die Gentry der wälschen Marken als vollzählig dazu versammelt denken — der Eindruck des Gedichts ein bedeutender gewesen sein mufs, kann keinem Zweifel unterliegen; es übertraf eben die üblichen Gelegenheitspoesien und die gehegten Erwartungen, wie der Sommernachtstraum in seiner Weise die Erwartungen des Kreises übertraf, für welchen er bestimmt war. Dafs sich aber daraus ein freundschaftliches Patronatsverhältnifs des Grafen zum Dichter entwickelt haben sollte, davon verlautet nichts. Im Gegentheil! Der damals etwa 15jährige Viscount Brackley, der als *Elder Brother* die Hauptrolle bei der Aufführung spielte, wurde später als zweiter Graf Bridgewater ein grimmiger Royalist und machte seinem Abscheu gegen den Dichter in den Worten Luft, die er auf dessen *Defensio pro Populo Anglicano* schrieb: *Liber igne, author furcâ, dignissimi!*

Bis auf den heutigen Tag sind die englischen Kritiker einstimmig in der Bewunderung des Comus, so dafs es für einen Nicht-Engländer eine mifsliche Sache ist, ihren Beurtheilungen eine abweichende Ansicht gegenüber zu stellen; sagt doch selbst Milton's schärfster Kritiker, Dr. Johnson, dafs den Ruf Milton's herabsetzen in gewissem Grade auch die Ehre Englands verringern heifse. Sie erblicken sogar im Comus die Vollendung und den Abschlufs

dieser Dichtgattung, durch welchen alle früheren Maskenspiele, diejenigen von B. Jonson nicht ausgenommen, in den Hintergrund gedrängt seien. Nun läfst sich ja nicht leugnen, dafs Milton sowohl auf die Gestaltung der Fabel — für die er seiner Art nach verschiedenen Quellen verpflichtet war[1]) — als auch auf die Ausführung aufserordentlichen Fleifs verwandt und das Ganze den Umständen geschickt und geschmackvoll angepafst hat. Allein die charakteristischen Mängel der Milton'schen Poesie treten auch hier so stark hervor, dafs sie sich unmöglich übersehen lassen. Während die Maskenspiele ihrer ganzen Natur nach anmuthige Leichtigkeit und lyrischen Schwung erfordern, konnte Milton auch im Comus seinen schweren Ernst und seine pedantische Reflexion nicht unterdrücken, wie ein Vergleich mit dem bereits angezogenen Sommernachtstraum, der so zu sagen auf der Grenze zwischen Lustspiel und Maskenspiel steht, oder mit der sog. Maske im Sturm auf's deutlichste darthut; selbst B. Jonson ist in dieser Beziehung nicht selten im Vortheil gegen Milton, insofern ihm für den melodischen Flufs der lyrischen Partien der regelmäfsige Strophenbau sehr zu Statten kommt und er im Dialoge jene langathmigen Reden vermeidet, welche jenem so tief im Blute stecken. Milton's lange Reden können unmöglich als Ersatz für einen wirklichen Dialog dienen; es sind lehrhafte Declamationen, monologische Elaborate, die uns ermüden, statt dafs wir durch schnelle und zierliche Hin- und Widerreden ergötzt werden sollten. Die eingelegten Lieder entbehren auch hier der strophischen Form, und der an keine Regel gebundene Wechsel jambischer und trochäischer Rhythmen hat etwas Störendes, das man erst durch Hineinlesen überwinden mufs. Die Vorliebe der Engländer für den Comus beruht eben wie die für Milton überhaupt auf andern als rein ästhetischen Gründen; sie lieben den lehrhaften Charakter der Poesie, und dieser Neigung kommt der Comus weit mehr entgegen als alle übrigen Maskenspiele ihrer Literatur. Der wahre Dichter übt durch Inhalt und Form seiner Dichtungen einen unausgesprochenen sittlichen Einflufs aus — alles Schöne wirkt an und für sich veredelnd und versittlichend — aber er hütet sich wohl, diesem Einflufs mit directen Worten Ausdruck zu leihen; so bald

[1]) So u. A. der Homerischen Erzählung von der Circe, George Peele's Old Wives' Tale und dem Comus von Erycius Puteanus (Löwen, 1608; eine spätere Ausgabe erschien zu Oxford 1634, also in dem nämlichen Jahre, in welchem Milton seinen Comus schrieb). Vergl. The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 248 fgg. Immanuel Schmidt, Milton's Comus, übersetzt und mit einer erläuternden Abhandlung begleitet. Berlin, 1860.

andern Gedanken etwaige, in seiner Seele auftauchende Bedenken zum Schweigen brachten? Gleichviel, er lieferte das gewünschte Libretto, Lawes komponirte die darin enthaltenen Gesänge — die Musik ist noch in seiner eigenen Handschrift vorhanden — und übernahm die Regie, und die Aufführung ging zu allseitiger Befriedigung aufs glücklichste von statten. Der Dichter selbst wohnte dieser Aufführung keinesfalls bei; er hätte zu diesem Zwecke eine nicht unbedeutende Reise unternehmen müssen, von welcher uns sicherlich eine Nachricht erhalten worden wäre, und überdies stand er in gar keiner Verbindung mit der gräflichen Familie, so dafs keine Form ersichtlich ist, unter welcher er mit einer Einladung hätte beehrt werden können. Wer weifs, ob vor der Aufführung auch nur sein Name genannt wurde. Diese Verhältnisse werfen ein scharfes Streiflicht auf die Verbindung zurück, in denen Shakespeare zu Southampton, Essex und andern Mitgliedern der Aristokratie stand, wobei freilich die Wandlung nicht übersehen werden darf, welche die sozialen Verhältnisse durch den Ueberhand nehmenden Puritanismus und die beginnenden politischen und kirchlichen Wirrnisse seit Shakespeare's Tagen erfahren hatten. Dafs bei den wahrhaft gebildeten Zuhörern — wir dürfen uns den Adel und die Gentry der wälschen Marken als vollzählig dazu versammelt denken — der Eindruck des Gedichts ein bedeutender gewesen sein mufs, kann keinem Zweifel unterliegen; es übertraf eben die üblichen Gelegenheitspoesien und die gehegten Erwartungen, wie der Sommernachtstraum in seiner Weise die Erwartungen des Kreises übertraf, für welchen er bestimmt war. Dafs sich aber daraus ein freundschaftliches Patronatsverhältnifs des Grafen zum Dichter entwickelt haben sollte, davon verlautet nichts. Im Gegentheil! Der damals etwa 15jährige Viscount Brackley, der als *Elder Brother* die Hauptrolle bei der Aufführung spielte, wurde später als zweiter Graf Bridgewater ein grimmiger Royalist und machte seinem Abscheu gegen den Dichter in den Worten Luft, die er auf dessen *Defensio pro Populo Anglicano* schrieb: *Liber igne, author furcâ, dignissimi!*

Bis auf den heutigen Tag sind die englischen Kritiker einstimmig in der Bewunderung des Comus, so dafs es für einen Nicht-Engländer eine mifsliche Sache ist, ihren Beurtheilungen eine abweichende Ansicht gegenüber zu stellen; sagt doch selbst Milton's schärfster Kritiker, Dr. Johnson, dafs den Ruf Milton's herabsetzen in gewissem Grade auch die Ehre Englands verringern heifse. Sie erblicken sogar im Comus die Vollendung und den Abschlufs

dieser Dichtgattung, durch welchen alle früheren Maskenspiele, diejenigen von B. Jonson nicht ausgenommen, in den Hintergrund gedrängt seien. Nun läfst sich ja nicht leugnen, dafs Milton sowohl auf die Gestaltung der Fabel — für die er seiner Art nach verschiedenen Quellen verpflichtet war[1]) — als auch auf die Ausführung aufserordentlichen Fleifs verwandt und das Ganze den Umständen geschickt und geschmackvoll angepafst hat. Allein die charakteristischen Mängel der Milton'schen Poesie treten auch hier so stark hervor, dafs sie sich unmöglich übersehen lassen. Während die Maskenspiele ihrer ganzen Natur nach anmuthige Leichtigkeit und lyrischen Schwung erfordern, konnte Milton auch im Comus seinen schweren Ernst und seine pedantische Reflexion nicht unterdrücken, wie ein Vergleich mit dem bereits angezogenen Sommernachtstraum, der so zu sagen auf der Grenze zwischen Lustspiel und Maskenspiel steht, oder mit der sog. Maske im Sturm auf's deutlichste darthut; selbst B. Jonson ist in dieser Beziehung nicht selten im Vortheil gegen Milton, insofern ihm für den melodischen Flufs der lyrischen Partien der regelmäfsige Strophenbau sehr zu Statten kommt und er im Dialoge jene langathmigen Reden vermeidet, welche jenem so tief im Blute stecken. Milton's lange Reden können unmöglich als Ersatz für einen wirklichen Dialog dienen; es sind lehrhafte Declamationen, monologische Elaborate, die uns ermüden, statt dafs wir durch schnelle und zierliche Hin- und Widerreden ergötzt werden sollten. Die eingelegten Lieder entbehren auch hier der strophischen Form, und der an keine Regel gebundene Wechsel jambischer und trochäischer Rhythmen hat etwas Störendes, das man erst durch Hineinlesen überwinden mufs. Die Vorliebe der Engländer für den Comus beruht eben wie die für Milton überhaupt auf andern als rein ästhetischen Gründen; sie lieben den lehrhaften Charakter der Poesie, und dieser Neigung kommt der Comus weit mehr entgegen als alle übrigen Maskenspiele ihrer Literatur. Der wahre Dichter übt durch Inhalt und Form seiner Dichtungen einen unausgesprochenen sittlichen Einflufs aus — alles Schöne wirkt an und für sich veredelnd und versittlichend — aber er hütet sich wohl, diesem Einflufs mit directen Worten Ausdruck zu leihen; so bald

[1]) So u. A. der Homerischen Erzählung von der Circe, George Peele's Old Wives' Tale und dem Comus von Erycius Puteanus (Löwen, 1608; eine spätere Ausgabe erschien zu Oxford 1634, also in dem nämlichen Jahre, in welchem Milton seinen Comus schrieb). Vergl. The Poetical Works of John Milton ed. Masson II, 248 fgg. Immanuel Schmidt, Milton's Comus, übersetzt und mit einer erläuternden Abhandlung begleitet. Berlin, 1860.

er didaktisch wird, entschwindet ihm der beste Theil der Poesie unter den Händen. Gerade das ist aber Milton's Fall, er ist überall didaktisch, er predigt — selbst im Comus! Shakespeare schliefst seinen Sommernachtstraum mit dem Segenswunsch für das neuvermählte Paar; Oberon's Worte sind die verkörperte Anmuth und Musik:

*Now until the break of day,*
*Through this house each fairy stray.*
*To the best bride-bed will we,*
*Which by us shall blessed be;*
*And the issue there create*
*Ever shall be fortunate;* &c.

Was hätte für Milton näher gelegen, als *mutatis mutandis* mit einem ähnlichen Heilswunsche zu schliefsen? Handelte es sich hier zwar nicht um eine Vermählung, so wäre doch auch die Besitzergreifung und Einweihung eines Hauses, das für das Wohl und Wehe eines ganzen Fürstenthums so bedeutungsvoll war, wol eines Dichtersegens werth gewesen. Könnte nicht Milton in folgendem Sinne geschlossen haben: 'Segen ruhe fortan auf diesem Hause und ströme aus ihm auf Wales hinaus, dafs Kampf und Streit zu Ende gehe und Friede und Freude das Land erfülle! Und die im Walde verirrte, von ihren tapfern Brüdern gefundene und befreite Jungfrau strahle als die lieblichste Blume in diesen Thälern, und die Harfe von Wales töne fort und fort zu ihrem und der Ihrigen Preise!' Einer solchen Wendung möchte sich vielleicht ein Dichter bedient haben, der bei Shakespeare in die Schule gegangen war. Wie aber schliefst Milton? Er ermahnt die Sterblichen, recht tugendhaft zu sein! Freilich zieht sich die puritanische Lobpreisung der Tugend durch das ganze Stück, und die junge Gräfin ist dem lasterhaften Comus und seiner Schaar als Tugendbild gegenüber gestellt. Milton müfste sich selbst verleugnen, wenn er uns nicht zum Schlufs die Moral des Stückes recht nachdrücklich einknüpfen sollte. Der helfende oder dienende Geist *(The Attendant Spirit)* — giebt es einen schärfern Gegensatz gegen die Person und die Worte Oberon's? — schliefst mit folgenden Versen:

*Mortals that would follow me,*
*Love Virtue; she alone is free:*
*She can teach ye how to climb*
*Higher than the sphery chime;*
*Or if Virtue feeble were,*
*Heav'n itself would stoop to her.*

Sehr tugendhaft! Ob aber auch sehr dichterisch? Die Platonische Vorschrift (Phaedo IV), dafs der Dichter, wenn er wirklich ein Dichter sein wolle, Mythen und nicht Reden (λόγους) dichten müsse, wird überhaupt von den englischen Dichtern, zumal den neuern, vielfach aufser Acht gelassen, von keinem aber mehr als von Milton; seine Poesie, wie tugendhaft und fromm auch immer, ist, um ihren Charakter mit Einem Worte zu bezeichnen, Logopöie — Redendichtung.

---

# Das Shakespeare-Büchlein des Armen Mannes im Toggenburg vom Jahr 1780.

Nach der Original-Handschrift mitgetheilt

von

**Dr. Ernst Götzinger.**

## Einleitung.

Der 'Arme Mann im Toggenburg' zählt unter die originellsten Original-Genies der Sturm- und Drang-Periode. Zufolge der äufsern Bedingungen seines Daseins ganz aufserhalb der einflufsreichen Schriftsteller stehend, hat er mit desto mehr Energie der Geistesströmung, welche er nicht aus Büchern kennen lernte, welche vielmehr als gewaltiger Zug und Drang der Zeit gleichsam mit der allgemeinen Lebensluft eben auch über ihn kam, einen so kräftigen, ergreifenden, gesunden Ausdruck verliehen, dafs seine Schriften, Zeitgenossen der ersten Drangschriften Lavater's, Jung Stilling's, Goethe's, immer noch den Leser mit warmer Theilnahme ergreifen und zugleich für die Beurtheilung des geistigen Lebens jener Periode von wesentlichem Belang sind.

Bekanntlich ist *Ulrich Bräker* oder *Näbis Uli*, von einem Weiler Näbis in der Toggenburgischen Gemeinde Wattwil so benannt, im Jahre 1735 als der Sohn eines braven, aber armen Mannes geboren worden. Er genofs den kümmerlichsten Schulunterricht und mufste schon sehr früh seinem Vater im täglichen Erwerb helfen; besonders ist er längere Zeit des Vaters Geifsbub gewesen. Als dann der Alte das Gut, das er bis jetzt bewirthschaftet hatte, böser Umstände wegen aufgeben mufste, zog die Familie nach Wattwil. Hier taglöhnerte unser Uli, sott Salpeter und half dem Vater Pulver

machen. Aber die Familie war zu grofs, und Uli beschlofs, in die Fremde zu ziehn. Ein Nachbar brachte ihn, angeblich um daselbst einen Dienst für ihn auszuwirken, nach Schaffhausen zu einem preufsischen Werber, der ihn anfangs als Bedienten brauchte, später aber nach Berlin als Gemeinen ablieferte. Uli wurde Soldat unter Friedrich dem Grofsen und machte das erste Stück des siebenjährigen Krieges mit. Bei Lowositz rifs er jedoch aus und suchte die Heimat wieder auf. Von da an bleibt er zu Hause, heiratet ein Weib, mit dem er wenig harmonirt, legt einen Handel mit Baumwollengarn an, findet dadurch für seine zahlreiche Familie sein bald reichlicheres, bald ärmlicheres Auskommen und stirbt im Stande redlicher Armuth im Jahre 1798.

Von früh an lebte in ihm ein reger Drang, eine unwiderstehliche Leidenschaft zum Lesen und Schreiben. Die von ihm unter dem Titel 'Lebensgeschichte des armen Mannes im Toggenburg' verfafste Lebensbeschreibung wurde vom Buchhändler Füfsli in Zürich zuerst bruchstückweise im schweizerischen Museum, später als besonderes Buch im Jahr 1789 veröffentlicht und 1792 durch einen Auszug aus Bräker's Tagebüchern vermehrt. Neuere Bearbeitungen hat man von P. Scheitlin in St. Gallen und von Bülow. Die Mehrzahl des auf uns gekommenen handschriftlichen Nachlasses, bestehend in Tagebüchern, Gesprächen und Gedichten, das meiste ungedruckt, befindet sich heute im Besitze des Kantonsarchives und der Stadtbibliothek in St. Gallen.

Ulrich Bräker ist nicht durch Rousseau, nicht durch Herder, Goethe, Lavater, noch durch irgend einen andern Führer der Sturm- und Drangdichtung zu seinem eigenen Sturm und Drang gekommen —; vielmehr ist es der allgemeine Zerfall der meist zerrotteten, von frühern Generationen überkommenen Zustände der Sitte, des Glaubens, des Rechtes, des Unterrichtes, des Staates, der Gesellschaft überhaupt, welcher in dem von geistigem Verkehr nach aufsen kaum berührten Hochthal des Toggenburges den aufserordentlich gemüths-, empfindungs- und phantasiereichen Jüngling zum Genossen Herder's und Goethe's macht. Was Goethe von sich selber erzählt, dafs ihm in seiner ersten Periode ein unbewufster Drang Hand und Feder leitete, das ist in noch stärkerem Mafse bei unserm Naturkinde der Fall gewesen. Ohne Freund und Lehrer, von den Nächsten als Narr gescholten, von seinem Weibe täglich ausgekeift, zwingt ihn dennoch eine innere Kraft zum schreiben; die Natur, das Licht, das in ihm lebt, drängt ihn, dafs er sich Tag um Tag, meist nach schwerer körperlicher Tagesarbeit, Abends, oft aus Mangel einer Lampe bei

vollem Mondlicht, hinsetzt und seine Erlebnisse, seine Empfindungen, als Bekenntnisse und Confessionen seinem Tagebuche anvertraut. Der Umstand, dafs der Zürcher'sche Buchhändler Füfsli, durch einen Pfarrherrn aus dem Toggenburg auf den Armen Mann aufmerksam gemacht, die Lebensgeschichte zum Drucke bringt, ändert an der Sache nichts; die literarischen Zeitgenossen nehmen keine Notiz von ihm.

Der brave Mann selber hat seine Natur ganz autochthonisch abgeleitet, wenn er schreibt: 'Ich sei ein bischen zu früh auf der Welt erschienen, sagte man mir. Meine Eltern mufsten sich dafür verantworten. Mag sein, dafs ich mich schon im Mutterleibe nach dem Tageslicht gesehnt habe. Und das nach dem Licht sehnen geht mir alle Tage nach.' Es ist hier nicht der Ort, die Stärke der Naturempfindung, der Liebesempfindung, die Selbstmordgedanken, überhaupt das Faustische Gebahren nachzuweisen, das man in des Armen Mannes Schriften Blatt um Blatt findet. Es beruht meist auf Selbsterlebtem. Doch hat er auch Manches gelesen. Der Drang der Zeit nach Aufklärung hatte im Hauptort des Toggenburgs, im Städtchen Lichtensteig, eine 'moralische Gesellschaft' erstehen lassen, die unter anderm eine Bibliothek anlegte. Bräker wurde Mitglied der Gesellschaft und las hier, was er bekommen konnte. Bülow hat aus dem noch vorhandenen Ausleiheverzeichnifs folgende von Bräker entliehene Bücher und Schriftsteller namhaft gemacht: Gellert, Hagedorn, Gefsner, Rabener, Lessing's Lustspiele, Klopstock's Schauspiele, Goethe's Götz und Clavigo, Sophien's Reisen, Goldoni, Molière, Holberg, Stilling, Lavater, die Weltgeschichte von Guthrie und Gray, Josephus, Plutarch, Mendelssohn, Zimmermann, Pestalozzi, Justus Möser, den englischen Zuschauer, den Koran und Linné.

Am meisten aber hat Bräker aus Shakespeare geistige Nahrung gezogen. Von 1776 bis 1792 las er ununterbrochen den englischen Dichter in der Wielandischen Uebersetzung und im Jahr 1780 schrieb er ein Büchlein über sämmtliche Stücke Shakespeare's zusammen; es enthält Gedanken und Empfindungen des Armen Mannes, Urtheile, Einfälle, kurz das Resultat seiner Lektüre. Das Büchlein, das jetzt im Besitze der St. Gallischen Stadtbibliothek (Vadianische Bibliothek) sich befindet, zeugt nicht allein von Bräkers lebendiger, herzlicher, innerlicher Auffassung, sondern es ist auch für die Bedeutung Shakespeare's in der Sturm- und Drangzeit eine willkommene Erscheinung.

Ganz unbekannt war des Armen Mannes im Toggenburg Shakespeare-Büchlein bis jetzt nicht. Bülow hat in seiner Ausgabe der Schriften des Armen Mannes, Leipzig 1852, auf Seite 337—407

einen Auszug daraus gegeben. Derselbe umfaſst sämmtliche Stücke, hat aber den Text ganz wesentlich verkürzt, öfters bis auf einen Drittheil des Originaltextes, und hat zugleich Sprache und Stil modernisirt. Gegenwärtige Ausgabe bringt die Originalhandschrift zum ersten Mal in ihrem ganzen Umfange und philologisch genau zum Abdruck. Wir bemerken zur Beurtheilung der Sprache, daſs Bräker im Sinne seiner Zeit nicht etwa mundartlich, sondern hochdeutsch zu schreiben gewillt ist, es fehlt ihm aber an jeder höhern sprachlichen Bildung, und so formt er denn in vielen Fällen Wörter und Wortverbindungen nach bloſs ihm eigenen Gesetzen, wobei ihm denn freilich auch zum öftern eine eigentlich mundartliche Form entwischt. Mag es nun freilich noch so bunt aussehen, es gehört einmal zur Physiognomie dieses Naturkindes, dem ein nach heutiger Bildung zugeschnittenes Kleid anzuthun Unrecht wäre. Ulrich Bräker ist nie anders als in der Tracht und Kleidung seiner Landschaft einhergegangen, so mag auch seiner Schrift ihre Eigenart gewahrt bleiben.

Im Uebrigen braucht das Büchlein keinen Kommentar; es spricht für Shakespeare wie für den armen Mann die lauterste, alles angelernten und angekünstelten Stiles baare Sprache.

St. Gallen, im April 1876. *Ernst Götzinger.*

# Etwas
## über
# William Shakespears Schauspiele

von

einem armen ungelehrten weltbürger, der das glück genofs, denselben zu lesen.

Anno 1780.

---

Wann man dich auch citiren kann,
Komm doch ein weil zu mir,
Und gönne mir, du grofser mann,
Ein kurz gespräch mit dir.
Hört uns das gseind und spottet mein,
So bitt ich, hilf du mir.
Ich will dir dann den rüpel sein,
Sonst kann ich nichts darfür.

Himmel, welche dummheit! ein ungelehrter tropf, ein grober tölpelhans, ein flegel, der irgend in einem wilden schneeberg von zwei klötzen ausgehekt worden, der weder erziehung noch tallente hat, so ein plok erfrechet sich, an dem gröfsten genie sich zu vergreifen, sich an den gröfsten mann zu machen und seine schriften zu kritisieren, die von der ganzen gelehrten welt bewundert und angebättet werden. — Himmel bewahre mich — nein, mein hochgelahrter herr, ich würde zittern, wann mir irgend ein kritisches wort entwischen solte, wann irgend ein tadlender gedanken in meinem busen aufsteigen solte. Ich ehre diesen grofsen mann so sehr, als man einen verstorbenen ehren darf, und wünsch ihn in jener welt anzutreffen. Das glük, seine werke zu lesen, dreingt mir diese zeilen zu seinem lobe ab, und wenn Shakespear noch lebte, würde er dies unmündige lob nicht verachten; villicht mich zwüschen den rippen

kennen und lächelt ein gütiges urtheil fählen. Nein, nur über alle theile etwas, nichts kritisches, nur gefühl, empfeindungen, gedanken bei diesem und jenem stük — mit diesem lieben mann reden als wenn er bei mir am tisch säfse. Ungereimte fragen — ein aber — oder ich dachte — ich hete gemeint — oder ein warum doch, wird mir der gute William nicht übel nehmen.

Grofser mann — ich will zuvor abbitten – ich merk es nicht besser, du weist gar zu wohl, wie fragsüchtig dergleichen leüte sind, wie bald ihnen unschikliche, ungeschlifene worte entfahren — du hast eine ganze welt in dir, wirst wohl auch so einen kärl gezeichnet haben — er mag sein portrait kennen oder nicht. Genug — wenn ich über alle 12 bände etwas schreiben will, wird dieses bändchen voll genug werden.

---

## 1. Band. 3 Lustspiele.

1. Der Sturm. 2. Ein Sommernachtstraum. 3. Die beiden Veroneser.

### *1. Der Sturm.*

Wie konst du, grofser William, so ein meisterstük machen, ohne eine ähnliche geschichte zu wüssen — freilich an erfahrung wirds dir nicht gefehlt haben. Da in den ersten auftritten das wüthende meer, die brausenden wellen, die stürmenden weinde, dann der matrosen ihr desperates verhalten mag dir bekannt genug worden seyn. Aber wie kontest du so ein gräfsliches wetter, feür und flammen auf die bühne breingen — nein das dachtest du nicht. Aber wie kontest du da einen Ariel erschaffen — menschen, luft und alle elemente einem geist unterthan machen und — nein du hast keinen boshaften geist gemacht — doch er muste ja dem edlen Prospero gehorchen — Aber wie können menschen die geister sich gehorchen machen? Ei, wir haben ja noch hützutag exempel genug unter uns, dafs es geisterbeschwörer giebt — das wettermachen wird dem weiblichen geschlächt zugeschrieben. Wozu sonst all die priesterlichen segnungen der felder und aker — wüssen wir doch, dafs es fürsten des lufts geibt — aber wüssen wir denn auch, ob sie einiche macht haben über die elemente oder nicht. Freilich ists geschrieben, aber geschrieben ist nicht gedrukt, und gedrukt ist nicht erwiesen. Dein sturm gefahlt mir, lieber William er hat keiner seele leids gethan

— und da hast du lauter so lustige bursch, die im stande sind einen solchen sturm auszuhalten. Deine wüste insel möcht ich gar vor mein eigenthum, wenn kein Kaliban drauf wäre, und auch eine Miranda, wenn sie auch nur halb so gescheidt wäre. Dein Prospero ist mir zu mächtig. Wir haben noch allewil leüte genug, die bannen — gfrörren — gestohlne sachen rumschwören können — aber solche sind, wenn ichs auch glaubte, nicht meine leüte und wann sie so glat wären wie butter und so fromm wie Prospero. Antonio, Sebastian, Stephano hasse ich — Trinkulo, Kaliban machen mich zu lachen. Dem alten ehrlichen Gonsalo bin ich recht gut — am meisten aber bin ich in die insel verliebt. Meine idee sind so anmuthig, alles so reitzend um Prospero's hütte herum, das schönste grün, die zierlichsten bäume, mit lieblich duftenden blüten prangend, das holde gesang der prächtigsten vögel — dann die herrlichste lage. Ariels musik in der luft, die wiegt einen so in melancholische träume ein, dafs man ein gutes weilchen da zu hause ist, die schönsten blumen pflükt und schier halb Ferdinand ist, und sich bald an Miranda vergriffe, wenn einen das ungeheür Kaliban und der besoffne kellermeister nicht wekte.

Wer mufs dich nicht als einen wunderthätigen theatergott ehren: Erst last du alles zu grund und trümmern im sturm, weind und wetter, in feür und flammen aufgehen, wirfst alles durch einander in ein chaos, dafs jeder alles usert ihm verloren glaubt — und endlich breingst du wieder alles so herrlich zusammen, wie der küfer die dugen zu seinem fafs. Was würde die zauberkunst schaden, wenn sie alles so gut machte und der gerechtigkeit auf den thron hülfe. Genug, lieber William, dein sturm hat mir viel vernügen gemacht, mir viel materie zum denken gegeben und oft in labyrinthe geführt, in denen ich mit allen freüden herumirrte und nicht herausbegehrte. Alle deine spielenden Personen, selbst das ungeheür Kaliban ist schön. Aber da solt du sehen, lieber William, dafs ich ein klotz bin, grad die personen, die villicht die schönsten sind, mag ich am wenigsten — Prospero und seine Miranda sind mir gar zu schön.

### *2. Ein Sommernachtstraum.*

Verzieh mir, lieber grofser mann, ich könte dir auch mit sommer- und winternachtsträumen aufwarten, du würdest mir drauf hofieren. — Nein, so grob will ich deinem nicht begegnen — ich müfste ein narr sein. Villicht schmekt er deinen Engeländern eben

so gut als mir dein sturm und wann je ein mann vor allerhand leüte geschrieben, so hast gewüſs du es gethan. Dein traum laſs ich ungescholten, aber ich versteh ihn nicht — das gereim hat mir einen ekeln ton. Wenns mir je in meinem leben treümt, daſs ich im schlaf in eine gesellschaft komme, wos in diesem ton fortgeht, werd ich gewüſs schlafend übers beth hinausspreingen. Da kommt ein Theseus, Lysander, kurz jede fee mit ihren hölzernen versen daher. Ich weiſs nicht, was die feen vor dinger sind, und wan ichs wüste, möcht ich nicht mit ihnen umgehn, sie waren mir zu geschweind.

Die personen des zwischenspiels, die sind in diesem traum meine leüte: Squenz, Schnok, Zettel, Schnauz, Flaut, Schluker — wenn sie nichts redten, nur die bloſsen namen sagen mir daſs sie närrische kärl sind. Ei mein gelehrter kritikus, da verräth er sich, daſs er ein thor, ein narr ist. O ho mein feiner, weiser, ernsthafter mann, mit allen freüden laſs ich mich in die groſse narrenzunft der welt einschreiben — oder sage mir, ist nicht die groſse welt das groſse narrenspital. O weiser jüngling, der du auf die groſse schaubühne der welt auftrittst mit einem kopf voll pläne, einen ganzen rodel voll weiser projekte — am ende wirst du sehen, daſs deine rolle nicht viel besser ist als des Zettels seine. Oder wer spielt seine rolle am besten — der seine zuschauer am meisten vernügt oder der sie am meisten belehrt? Ich weiſs es nicht, aber das weiſs ich, daſs die gröſsten narren den gröſsten beifall feinden. Ihr müst mir aber meine narren nicht mit den eürigen verwechseln, sonst käm ich zu kurz. Es gibt ja vielerlei narren, und wenns drauf ankommt was je einer aus dem andern macht, so ist würklich die welt platzvoll narren — das müssen sich die gröſsten gelehrten gefahlen lassen, die welche von der halben welt als götter, als weise verehrt werden. Die wüssens, daſs sie von andern vor narren gehalten werden und wenn sie das nicht wüssen, so haben sie schon ein stük vom üllishut. Aber was geht mich das an, ich hab es mit dem sommernachtstraum zu thun — es freüt mich, daſs es ein traum ist — sonst aber wollt ich am liebsten mit Squenz und seinen gesellen in der grünen flur zwüschen zaun und heken spielen. Gute nacht, sommernachtstraum.

### *3. Die beiden Veroneser.*

Das ist mir ein wohlgemachtes stük, aber ich zehl es mir doch nicht unter die besten, aber unter die mittlern. Proteus hat mich böse gemacht, ich het ihm hundsfut gesagt, wan ers mir so gemacht

mann, wann er zu früh bey seiner braut schlief, den tod verwürkt hate. In diesem fall war ein junger edelmann, Klaudio; der ward gefangen und solte ohne gnade sterben. Ein wilder junger Lucio nahm sich des Klaudio an, gieng zu seiner schwester Isabella ins kloster, nahm sie zur fürbitt mit zum statthalter, konten ihn aber nicht anderst gewinnen als um Isabellens ehre zum lösegelt. Er wurde aber durch eine schöne list hintergangen. Eine Mariane, deren er die eh versprochen, aber treulos verlassen hate, wurde ihm anstatt Isabella beygelegt. Hernach als der barbar Angelo dennoch befehl gab, Klaudio den kopf abzuschlagen, wurde er durch den kopf eines Ragozins, der als ein berüchtigter räuber im gefängnufs gestorben, betrogen. Der Herzog als mönch verkleidet sahe dem spiel allem zu und war selbst anstifter des betrugs. Endlich entdekte er sich und nachdem er die verbrecher in die enge getrieben und die unschuld geretet, muste Angelo seine verlassene Mariane heürathen und er selbst nahm die tugendhafte Isabella zum weib und Klaudio kam zum vorschein und herzte sich mit seiner geliebten Juliette.

Dieses stük zehl ich mir unter die schönen. Es ergetzt mich sonderbar das unternehmen des herzogs, um seinen staat zu beobachten. Der heüchler Angelo, wie streng er auf die gesetze und selbst ein üfserlich strenges leben führen und doch ein böfswicht sein konte, wie er stufenweis in seiner bofsheit gieng, so natürlich, wie die menschen pflegen zu gehen. Man feindet stoff genug zu moralischen gedanken, wie Angelo die menschheit zu verthädigen und das laster so schön zu beschönigen weifs. Und die reden Isabellens sind vor allen aus schön; und wie schön ist ein Lucio geschildert, ein mensch der gewohnt ist, lauter böses von seinen nebendmenschen zu reden. Aber, o Isabella, deine reden sind sonderbar schön und doch hast du mich böse gemacht, du strenge schwöster. Wann dein unglücklicher bruder vor dem tode zittert, nennst du ihn einen unmensch, einen feighertzigen, schändlichen, elenden, woltest ihn durch einen fufsfall nicht vom tod erretten. Was denkst du, harthertzige schöne; ich denke, dein bruder sey mehr mensch als du, du wilt mehr engel seyn als mensch. Es dunkt mich menschlich, wann Klaudio sagt: Ja, aber sterben und hingehn ohne zu wüssen wohin, in kalter erstarrung daleigen und verfaulen, statt dieser warmen gefühlvollen bewegung ein starrer erdklumpen zu werden, indefs dafs der wollustgewohnte geist sich in feürigen fluthen badet oder in gegenden von aufgehäuftem eise zittert, oder, in unsichtbare winde eingekerkert, mit rastloser gewalt rund um die schwebende welt getrieben wird, oder noch unseliger ist, als das unseligste was

zügellose und schwärmende gedanken heülend sich vorbilden — das ist entsetzlich!" Das jämmerlichste, armseligste leben mit allem ungemach behaftet, welches alter, krankheit, dürftigkeit und gefangenschaft der natur auflegen können, ist ein paradies gegen das was wir von dem tode fürchten. Dann das ängstliche wehmüthige wort: liebste schwöster lafs mich leben. O Klaudio, wie menschlich — Isabella du bist hart; wie kannst du zu einem lebenden bruder sagen: stirb elender. O Klaudio, welch ein sprung von deiner schwöster strengen tugend zu deiner menschlichkeit herab und dann welch ein abstich zwischen deiner fühlenden brust bis zu einem versteinernden Bernardino herab. Deiner schwöster richterliches rufen, stirb elender, und eines spotteten rüpels geschrei: wach auf Bernardino, du mufst dich hängen lassen. Du bist eine ausgesuchte jungfrau Isabella: Ich wette wos all zum andern haus so eine gebe. Aber nein es ist kein spiel, bösewichter müssen fallen und die unschuld mufs an den tag über kurtz oder lang. Angelo der betrieger, den alle welt vor einen heiligen hält, mufs vor der welt augen zu spott und schanden gemacht werden. Der gefahlene sohn, der arme Klaudio mufs in die noth kommen, aber zuletzt mit ehren angenommen werden. Und dir Isabella gehört ein herzog — aber mich nimmts wunder wenn du von hier absegelst ohne einen fleck zu bekommen. Und dir herzog wie wohl that dir dein versteken, da du hören kontest was die leute von dir sprechen. Lucios reden sind treffliche lehren vor dich, du wustest sie auch schön zu apliciren; und dir Mariane wünsch ich glük zu deinem mann, du brauchst es wohl.

Habe dank lieber Sir William für dieses schöne stük arbeit, es ist mir in aller hinsicht wohlbekommen und hat mir den sommernachtstraum reichlich ersetzt. Jede scene vergnügte mich, jede person vom herzog bis zum rüpel herab sind zierlich gemalt.

### 3. *Der Kaufmann von Venedig.*

Antonio, ein reicher kaufmann, verbürgt sich vor sein freund Bassanio einem juden Shylock vor 3000 dukaten auf 3 monat und wenn ers nicht bezahlte ein stück fleisch aus seinem leibe, wo es dem juden gefiele. Nach verlauf der zeit kam dem Antonio traurige botschaft von allen seinen kauffartey-schiffen, dafs alles verlohren sey. Er kam in mifskredit. Der jud drang auf bezahlung, wolte sein stük fleisch von Antonios hertzen ohne alle barmhertzigkei

rechtlich haben. Es kam vor den herzog und half kein bitten, hate allen anschein, dafs Antonio herhalten müsse; bis ein reiches fräulein, die hernach Bassanio freyte, verkleidet als richter herkam und einen salomonischen ausspruch that: dafs zwar Shylock sein pfund fleisch, vermöge der verschreibung haben solle, aber er solle keine unze mehr oder weniger, auch kein tropfen blut mitnehmen, sonst er selbst des todes sein solle. Der jude wolte gern leer abziehen, aber es kostete ihn noch sein hab und gut. Die weise Portia spielte noch mehr gescheidte possen. Das loteriespiel mit ihrem kästchen ist sehr posierlich und ein rechtes gemälde von dem scheinbaren und dem wirklichen glück dieser welt. Ungemein schön weifs mein William hier zwey geschichten, die grausamkeit des juden und den liebeshandel des Bassanio zu vermischen, als ob es eine handlung wäre. Recht artig wüssen die zwey deinger Portia und Nerissa ihre liebhaber mit einem reinge zu täuschen und als doktor und schreiber zu betriegen. Aber verzeihe lieber Wiliam, so eine Portia ist nirgends zu hause als in dir. Du theilst dem jungen deing gar zu viel von deinen gaben mit. Doch wer weist, was vor geschöpfe du auch magst gekanndt haben. Einmal ist Portias weisheit wohl viel vor ein so kleines junges jüngferchen; ihre oder vielmehr deine reden, anfangs, oder wer es auch sagt, so ist es immer wohlgesagt und entzükte mich mehr als Antonios seltener karakter. Wenn thun so leicht wäre, sagt Portia zu Nerissa, als wüssen was man thun sollte, so würden alle kapellen kirchen und armer leute hütten paläste seyn. Das ist ein guter prediger, der seinen eigenen lehren folgt. Ich will lieber zwanzig leuten sagen was gut zu thun wäre, als eine von den zwanzigen sein, die meinen vorschriften folgen sollen. Das gehirn kann wohl gesetze für das blut aussinnen, aber ein warmes temperament springt über ein kaltes verbot hinweg. Der jüngling unsinn ist ein solcher hase, dafs er über das netz des krüpels vorbedacht hinwegsetzt. Aber alle diese überlegungen &c. Genug, Portia ist ein so weises deing, dafs ich schwärlich glaube, dafs Salomon unter allen seinen tausend weibern eine so weise gehabt habe — dann ihre reden sind die schönsten unter allen und doch tretten grofse männer auf. Antonios karakter ist, sonderlich unter kaufleüten, ein seltener karakter. Und doch zweifle ich nicht dafs es nicht solche gebe. Ob sie aber ihre brust dem grausamen messer eines juden darböten, weifs ich nicht. Die grausamkeit Shylock's ist entsetzlich. Traurig, dafs man sie unter den menschen feindet, und wollte Gott, allein unter den Juden. Hingegen die freundschaft unter den Christen Antonio, Bassanio und ihren freunden ist

so etwas reizendes dafs man von stund an wünscht, solche zu haben und ein solcher zu sein. O was ist wahre freundschaft! Himmel auf erden — Jonathan und David — gewifs der tod selbst mufs unter freunden süfse seyn — was man so hertzlich meint, mit gut, leib und blut freunde ist. O du heiliger himmel, edle freundschaft, zuckersüfses leben, in welchen weinkel haben dich unsere zeiten verjagt, wo ist dein wohnort, edles leben? Unter bettlern, unter saufbrüdern, nicht unter göttern dieser erden. Edler Antonio, kein wunder dafs du arm warst, aber ich dachte, nicht sturm und wellen, sondern dein freundschaftlich hertz habe dich arm gemacht, wie Timon. O sey immerhin arm, du triffst mehr arme freunde an als reiche. Die sind nur freünde wo sie nichts geben dürfen, wo man ihren geldsäcken und ihrem ehrdurst fröhnt, freünde wo sie scheicheleyen hören, wo ein läärer ton von freundschaftsbezeugungen ihre ohren kitzelt. Da sind sie freünd, so lang der schall ihre ohren füllt, bis ein anderer schall sie verdrengt. Noch eins: Lanzelot, der junge Gobbo gefahlt mir recht wohl, da in seinem selbstgespräch; wie der ehrliche bursch aus ihm spricht, wie er mit seinem gewissen zu rathe geht, ob er aus des Juden diensten fortlaufen solle oder nicht. Und dann das gespräch mit seinem vatter, dem bleinden alten ehrlichen Gobbo; gewifs ein recht schönes paar, vatter und sohn, so ehrliche landskinder, die nichts gelehrnt haben als ehrlich sein — und doch der junge Gobbo, der so was von den stattmannieren aufgeschnapet hate, das so mit seiner ländlichen, ehrlichen einfalt nicht harmonirte. Gewifs lieber Sir William, mir däücht, du seyest in der Schweytz gewesen, habest irgend ein bauernjung in Basel gesehen, den sein vatter besuchte und seinem herrn ein präsent brachte. Mir ist, ich habe selbst jung und alte Gobbos gesehen.

### 3. *Wie es euch gefällt.*

Mir gefällts, in der that mir gefällts recht wohl. Freylich ist nichts daran gelegen, obs mir gefahle oder nicht, mir aber ists genug wenns mir gefählt. Gewifs mir ists ein allerliebstes stück, bin ganz in etliche personnen verliebt. Da kommt ein Orlando vor, gewifs liebenswerth gezeichnet, der von seinem ältern bruder Oliver, einem bernhüter, ein rechter Cain, genidet, unterdrückt wird, der ihn gar mit mannier aus dem weg räumen wollte, indem Oliver ihn zu einem wettkampf mit einem handfesten verwegenen kärl, einem reinger, aufhetzte und diesem weinkte, Orlando den hals zu brechen, der

aber herlich über den kärl siegte. Dann Adam, ein ehrlicher bedienter, der in seinen alten tagen dem Orlando so treü davon half aus der schleinge, die ihm nach dem sieg von dem bösen herzog und seinem verrätherischen bruder gelegt ward. Man möchte den redlichen Adam auf seinen rüken nehmen und in eine bessere welt tragen. O redlichkeit — du must dich oft müd und matt unter einen baum hinlegen, verfolgt von deinen verrätherischen feinden, — falschheit — must du im elend darben, indem sie sich in wollust badet und auf thronen schwellgt. Da kommen dann auch zwey weibliche David und Jonathane daher, so liebenswürdig, o so reitzend, dafs man von stund an ihr packträger werden möchte: Celia und Rosalinde, des vertriebenen und des regierenden herzogs töchtern, die miteinander die flucht nehmen nach dem Ardennenwald, den alten herzog aufzusuchen. Ich möchte diese pofsierliche reise mitmachen, hunger und durst, frost und hitze, und alles ungemach ausstehen: der rüpel ist auch nirgend so aufgeraümt als bey diesen zwey allerliebsten geschöpfen. Und dann der alte edle herzog Friedrich, wie edel in seiner verbannung, in der reitzent beschriebenen einöde. Wie schön beschreibt er da ein freyes leben, gegen dem falschen hofleben, wie schön auf der jagd gegen das unfreundliche wetter trotzend und doch zufrieden. Dann seine gefährten Amiens und Jacques, edle Cameraden die in die verbanung folgen. Jacques wie er da am bach über einen angeschossenen ächzenden hirschen moralisirte, der in den Strom hinein weinte, der doch keines wassers bedurfte. Der arme verlassene harichte tropf — edler Jacques du hast recht, so treibt das Unglück die fluth der gesellschaft zurük. Wie eine sorglose heerde vorbeistrich, wohlgefüttert und stolz: Ja schwärmt nur verbey, sagst du, ihr feisten und aufgefütterten bürger, ja das ist eben die mode. Du hast recht, die menschen sind alle räuber, mörder und tyrannen. Die thiere sind in ihren von der natur angewiesenen angeborenen wohnplätzen nicht sicher, sie schrekens heraus und tödens. Sie machen dir vorwürfe, guter Jacques, dafs du selbst ein ausschweifender bube warst und nun deine sünden der welt aufbürden wollest. Ach, sie machen es so, besser wir halten das maul. Wer je in seinem leben einen fähltritt gethan, den last man gar kein wort mehr über die sitten sagen, anderst die farbe des volks begünstige ihn. O du hast recht eine harlekinsrolle. Gewifs man häte grofse lust einen narren zu werden. Wie der gute Orlando auf wildpret ausgeht und seinem treüen Adam zu leben befihlt, den alten herzog und seine leüte unterm baum beim essen überrascht. O da ists all so angenehm, so reitzent beschrieben,

wie er die mahlzeit der noth heischt, wie sie darüber philosophieren und als freünde da im freyen felde so patriarchisch tischinieren. Dann die ländliche gegend, die schäfferey, die schäffer und schäfferinnen — wie angenehm, wie reitzend, o, Sir William, du hast gewüſs dies holde schäfferleben nach der länge studiert, bist wohl oft wonnetrunken von den schaafhürden nach der tummolltischen statt zurükgekehrt. Ein verliebter Sylvius und eine spröde Phöbe mögen oft dein herz gerührt haben, daſs du deine Rosalinde selbst zur schäfferin gewünscht. Wie artig paſst ihr da ihr schäfferkleid, indem sie eine ganze schäfferey kauft. Aber sie spielt dem guten Orlando ein bisgen wunderlich herum, kommt schier ins abentheüerliche hinein — aber ich verziehe ihr alles, will ich schon von anfang in sie verliebt bin. Schönste Rosalinde, du möchtest nun zur zauberin oder noch so wunderlich werden, wie es dich immer gelustet, ich müſste dir dennoch gut seyn; hosen und wams stehn dir so trefflich wohl an. Der rüpel und andre sind so zierlich; so grob und ungeschleifen sie sind, so stellen sie doch den gröſsten hauffen von menschen vor. Sie möchten so sehr über diese heürath lachen als sie wollten, so würden sich doch viele tausend hier gezeichnet feinden, wann sie sich selbst kandten. Genug, hier gefählt mir alles, voraus diese einöde gegend, die schöne gesellschaft von hirten und jägern und wunderthätigen schäfferinnen. Ja, du hast himmelsmacht, göttlicher mann: einen thyranischen herzog, einen barbarischen bruder bekehrst du plötzlich wie jener blitz einen Saul, machst helden wie David, der löwen besiegt, machst die wunderbarsten und glücklichsten ehen, hilfst der verstoſsenen unschuld auf den thron und stürzest hohnsprechende Goliaths zu Boden. Wem solte deine arbeit nicht gefahlen, du wundermann? Villicht einem stolzen stättler, einem brutalen hoffleing, der nur gefühl hat vor die rauschende lust; oder vor verzärtelte nerven. Mir gefällts, lieber mann. Ich bin dir viel dank dafür schuldig. Du hast mich ergötzt, belehrt und beruhigt. Mir gefällts wohl.

---

## 3. Band. 3 Lustspiele.

1. Der Liebe Müh ist umsonst. 2. Das Wintermährchen. 3. Der heilige Drey-Königs-Abend oder Was ihr wollt.

### *1. Der Liebe Müh ist umsonst.*

Nein, sie ist nicht umsonst, wer nur auf eine gescheidte art zu werke gienge. Freylich, so alberne käl können lang herumgehen wie die katz ums heifse mufs, ohne es zu kosten. Aber die liebe hat immer ihre getreüen anhänger belohnt, wenn sies nicht selber verderbt haben. Der titel müfste mir anders stehen, nicht so allgemein: der liebe müh ist umsonst. Verziehe mir, grofser mann, ich dachte allerley äber dieses stück. Oft dacht ich, dein lehrjung habe es gemacht und so einige strophen von dir geborgt; oft dachte ich, du habest es etwa in müsigen stunden, bey übler laune, irgend in einem bierhause in dein taschenbuch niedergeschrieben, indem du eine spitzfindige liebeszänkerey behorcht, hernach sei es, wils von dir war, aufgeschnapt worden, wie von jenem könig der abgang zu schnupftabak; oft dacht ich, nein irgend ein papagey, ein nachschwätzer habe es in deinem namen gemacht. Ich lafs es gestellt seyn, doch, wenn ich gewüfs wüste, dafs du es gemacht und im ernst es als etwas erhebliches vor die nachwelt geschrieben hätest, so würd ichs Dir zu gefahlen verehren. Gut, ich will glauben, du habest es nicht gemacht, und wann dus gemacht hast, seys dir doch nie in sinn kommen, dafs alle welt soll freüd dran haben. Ha nu, zum andenken dafs ichs gelesen habe, will ich doch hersetzen was ich daraus behalten habe — das beste oder nicht. Erst kommen da ein könig von Navarra mit einigen dummen hofleüten aufs tabet, unter welchen ein närrischer Biron der gescheidteste ist, die sich durch einen tölpischen eyd auf 3 jahr zum studieren, kasteyen und fasten verschwörren. Hernach kommen einige witznarren mit ganzen säcken voll unnützen worten: ein Armado, Dull, Kostard u. s. f. Dann kommt da eine preintzessinn aus Frankreich mit ihren hofdamen Rosaline, Maria, Catharina und andern burschen. Aber ich weifs nicht was sie machen, ufsert dafs diese und jenen einandern ein besuch machen, und jenen eydbrüchig werden unds diese höhnisch und spöttisch aufziehn. Das sind aber weibsleute die keinem ehrlichen burschen anfechtungen machen. Es ist wüst, wenn die deinger thun, als ob sie allen witz allein gefressen haben und sich

so brutal und spröde stellen. Freylich verdientens jene geken nicht besser, aber 'sist doch nicht hübsch. Ich habe mir im gantzen stük kein sonderbaren karakter bemerkt. Alltags-karakter genug, geschwätz, zänkereyen, spitzfündereyen genug, aber ich wüste nicht was mir lehrreich sein sollte. Birons räisonimang vom studiren — ja das. Dies stück stellt die halbe welt vor, die mit ewigem geplauder von lauter nichts die zeit vertreibt; stellt milionen autoren vor, die mit ewigem geschwätz ganze folianten füllen, mit lauter worten ganze beigen papier übersalben, die allezusamen kaum so viel sagen als ja und nein. Hast dus gemacht, grofser William, so freuts mich, dafs dein geist auch so niedrig fliegen konnte. Ich weifs, das stük hat dir mehr müh gemacht als alle deine schönen stük, die wie eine reiche quelle daherflossen, da dein geist munter war und eine gantze welt in sich hate. Aber warum solte dein geist nicht auch schlummern: So kommts dann, wann man etwas erzwengen will.

### 2. *Das Weintermährchen.*

Schon wieder befser, ein recht artiges mährchen. Der grofse geist ist schon allerter, fliegt schon höher, über stauden und heken, über meer, über zeiten hinweg. Wenn doch was gefällt oder nicht gefällt, himmel welche kleinigkeit! Ein mensch gefällt, der andre nicht und sind doch gleiche menschen. So ein paar augen, so gewüsse züge, ein ton, eine minne, man kann oft nicht sagen warum, nur er gefallt mir, der andere ist mir wiederlich; weifs nicht warum, genug, er gefallt mir nicht. Ey, es mufs doch irgend eine unsichtbare geisterharmonie sein, die müssen sich aus gewüssen zügen, einem ton, einem blick kennen — was aus dem geist fliest, fliest wieder in einen solchen, aus einem andern gefällts nicht. O, wer nur das geisterreich in dieser körperwelt verstünde.

Leontes, könig von Sicilien, und Polyxenes, könig von Böhmen, sind gute bekandte und freünde von jugend an. Polyxenes besuchte den könig von Sizilien. Wie angenehm und reitzend wird da die freündschaft gezeichnet, bis ein mifsgünstiger teufel, der reine freündschaft nie leiden kann, dem Leontes die eifersucht einhauchte, die freündschaft jämmerlich zertrümmerte und entsetzliches unheil angerichtet, wenn unser grofser theatergott es nicht zu verhüthen gewust häte. Aber er wuste die edle Hermione auf eine wunderbare art zu erhalten und den jungen Mamillius, und nach vielen jahren alles wieder herrlich zusamen zu bringen.

Wie schön ist der carakter eines Kamillo, wie edel in seinen handlungen, nachgebend und doch der wahrheit getreü, nicht verwegen und doch vor die unschuld alles unternehmend und beherzt. Wie sieht man so allgemach das feür der eifersucht in der brust Leontes aufglimmen, dafs man den armen tropf eben so wohl bedauert als die gute Hermione. Wenn so ein stük arbeit nicht auch lust und freüde macht, bald zu innigem mitleid bewegt, bald in zorn bringt und rache im busen lodert, so taugt es nicht viel. Wer mufs hier nicht den edlen Polyxenes, die gute Hermione, den jungen Mamillius bedauern; wer nicht sich über einen rechtschaffenen Antigonus, Kamillo und eine Paulina freüen, über einen Leontes ergrimmen. Aber wie innig rührte mich die Szene wo Antigonus mit einem kind auf dem arm, in einer wildnufs, am rande des meeres, in sturm und wetter das keind hinlegt und segnet. Wie sein hertz blutet und sein auge thränet! Mein hertz möchte mit bluten, sich bei der jungen Perdita hinsetzen und bewachen wie ein vogel seine jungen. Ich möchte dem guten Antigomus zu hülf eilen, den bären umbreingen, zerfetzen und zerhacken, ihn und das keind in die hütte des schäfers führen. Welch ein sprung machst du da über 16 jahre hinweg und da sezst du dich zu einer schafschur hin; so lieb sind dir ländliche freüden! gewifs mir auch. Deine schäferfreüden haben innig wohlgemacht. Welch ein Florizel, eine Perdita, ein schäfer, ein rüpel, selbst der spitzbub Autolykus ist schön. Da schaffst du alles her, was zu einem lustigen feste gehört. Aber du zeigst auch den unbestand zeitlicher freüden. Armer Florizel, schöne Perdita, wie bebte mein hertz für eüch, eh ich das ende wufste. Ich hate meine hand an ein gesalbtes haupt gelegt und den harten Polyxenes nach hofe gewiesen. Aber wie freüth ich mich, da sich alles so herlich endigte. Tausend glück wünscht ich Florizel, Perdita und der auferstandenen Hermione und dankte dem wunderthätigen Kamillo und Paulina — und erwachte von meinem traum, — dann ich war ganz da.

### *3. Der h. Drey-Königs-Abend oder Was ihr wollt.*

Ist auch ein schönes stük von viel bündtigen reden. Freylich gehts da an den küsten von Illyrien in kreütz und quer durcheinander, dafs man oft selbst nicht weist wo man zu hause ist. Da komt ein herzog, der in ein schönes reiches fräulein Olivia verliebt ist, auf's theater. Er spricht recht artig von der liebe. Hernach

kommt Viola, die in den herzog verliebt ist und in mannskleidern sein bedienter wird. Da gibts einen gantzen hauffen irrungen, dafs man zulezt vast schnurrig wird. Der weibliche wankelmuth wird bei der Olivia nett gezeichnet. Erst verschwört sie sich, sieben jahr um einen bruder zu trauern, ihr gesicht soll nur die luft nicht küssen — und kurz drauf entschleiert sie sich einem bedienten, wird in ein weibergesichtchen verliebt und will was sie nicht will. Olivia heürathet zuletzt Sebastian, Violas bruder, wil sie meinte es sei Viola die mannskleider truge. — Die zwey geschwister sahen einander so ähnlich wie zwey bienen, hielt je eins das andere im schiffbruch vor ertrunken. — Viola nannte sich Cäsario. Endlich wie der Betrug entdekt wurde, heürathete der herzog sein bedienter und Olivia den Sebastian. Narren, sauffbrüder, spafsmacher hats genug in dieser komödie. Da ist ein rüpel, ein Sir Tobias Rülp, ein Andreas fieberwange, der ein Aug auf Olivia hate und die andern ihm brav absoffen, ein Fabio, ein Malvolio —. Am besten gefählt mir der spafs, den Maria, Olivias kammermägdchen und die andern kärls dem närrischen Malvolio spielten, die den einbilderschen lümmel konten glauben machen, er werde seine herschaft Olivia bekomen. Sein carakter ist nicht selten und von den übrigen spafsmachern, schmarozern ist die welt voll.

---

## 4. Band. 3 Lustspiele.

**1. Die lustigen Weiber zu Windsor. 2. Die Kunst eine Wiederbellerin zu zähmen. 3. Die Komödie der Irrungen.**

### *1. Die lustigen Weiber zu Windsor.*

Dis stück müst mir der dickwanstige Falstaff heissen, dann er macht die haubtperson des gantzen spiels aus. Sonderbar lustige weiber hab ich keine angetroffen: freylich haten sie den kärl zum besten, aber das würden fast alle einem solchen koloss nicht besser machen. Falstaff ist ein pofsierlicher kärl, aber doch feind ich ihn an einem andern ort weit schöner gezeichnet, sein karakter fällt beym König Heinrich IV weit besser in die augen. Hier kommt wieder so ein gemengsel von saufbrüdern, wortspielern, spitzbuben und d. g. lustigen purschen vor. Falstaff versteht sich besser auf schelmenstreich, aufs weindmachen als auf liebespossen. Der

schreibung nach konte sein körper den frauensleuten keine grofse anfechtungen machen. Er wird von einer Fr. Furth und Fr. Page etlichemahl hintergangen, mufste sich allemahl verkriechen, wenn Hr. Furth dazukam, ins ofenloch, unter die wäsche, wo sie ihn dann hinaustrugen und ins wasser schmissen. Es ist aber nicht so natürlich dafs ein so verschmizter kärl wie Falstaff von den gleichen weibern sich so oft betriegen lasse und sich noch allemahl selber bei dem mann angab — freylich ist er ein offenherziger kärl, der seine schelmenstreiche gar nicht geheim hielt. Ich fand hier viel schon gezeichnete karakter, aber doch keinen, der mir recht schön vorkam. Das spiel da mit Anna Page, die drey bewerber hate, einen den sie wählte, einen den ihr der vatter und einen andern die mutter geben wollte, das mufs recht lustig lassen, wenn Falstaff da bey Hernes eichbaum mit einem rehkopf erscheint und die feen um ihn herum tantzen, ihn knipen und brennen. Aber ich möchte die weiber mit ihrem hohngelächter nicht sehen, sie gefahlen mir zum voraus nicht. Die drey nebenbuhler, die freyer der Anna Page, Fenton, Schlender und der Doktor Kajus, der so deütsch daher stolpert, die möcht ich sehen. Wenns würklich so auf der strauben stünde, dafs jeder nach Anna Page zielte, Schlender nach dem weifsen, Kajus nach dem grünen kleid, wie jeder mit der vermeinten braut gantz entzükt davonschlüpfte, und Schlender einen postjungen, Kajus einen bauernjung und nur Fenton die rechte Anna hate: ha die kärls würden grofse augen machen. Kein wunder wann sies schon waker abgeprügelt haten: unserm H. Wälly möcht ich nicht gern auf die art seine braut seyn. Ich meine doch, es gehören eigene leüte, oder wenigstens besondere gemüthsstellungen dazu, wan dis stük recht gefahlen will. Freylich geht man nicht in die komödie um zu bätten und den kopf zu hängen, aber doch, dünkt mir, komt auch gar keine person vor die einem die seele bewegt. Verzeihe mir grofser William, dein grofses genie scheint zwar überall hervor, aber doch scheints mir, du habest dies stük in irgendeinigen lichtsinnigen tagen, da deine gemüthsstellung ein bisgen aus dem gleise war, gemacht, villicht nur zu gefahlen, lustige damen zu ergötzen. Sonst bringst du in andern stüken auch hie und da personen her, die einem beweglich ans herz reden. Ja, meinetwegen, es sind lustige weiber zu Windsor, aber nicht nach meinem humor. Gute nacht Falstaff!

*2. Die Kunst eine Wiederbellerin zu zähmen.*

Ha schon besser nach meinem humor. Lieber Petruchio, mache auch einen besuch in unserm land, ich will dir kunden zuweisen, dafs du davon leben solst. Wan deine rezepte probat sind, so will ich dich gebätten und ganz de- und wehmüthig ersucht haben, im namen aller deren die von Käthen geplagt und jämmerlich mifshandelt werden — deren ich gantze legionen kenne, in compagnien vertheilt und ungleich mondirt; wiederum zu unterscheiden an dem dupe, dennen es die cathreinen jede nach ihrer eigenen art frisiert — bey dennen will ich dich aufs beste rekomandieren —. Aber wan du kommen wilst, so lafs uns doch wüssen und bringe ja gute atestate mit, dann es sind einige unter uns sehr kleingläubig; will sie schon ihren witz abgestumpft und alle ersinnliche mittel umsonst verschwendet haben; — so sind sie so sehr verzagt, dafs sie ehender glauben das meer auszuschöpfen und berge zu versetzen, als eine solche zunge still zu machen. Ich zweifelte selbst schier an deiner metode wann ich dein Kätchen nicht in ein schäfchen verwandelt sähe. Und dennoch will oft noch zweifel in mir aufsteigen, dafs ich argwohne, dein Kätchen möchte noch nicht vom rechten leder, vom recht zähen schlage seyn. Einer von uns hat ein Kätchen, welches ihm allewil lauskniker sagte, welches ihn so sehr angriff, dafs er schon alles darwider brobirte, Aber das ist ihr eben recht, lauskniker ist allewil auf ihrer zunge. Als sie einst gar nicht wollt aufhören lausknikern, gerieth er in einen heftigen zorn, schmiefs sein Käthchen in einen tiefen brunnen — und tief in wasser, da sie maul und nase zuhalten muste, knikte sie noch beständig mit den nägeln an ihren daumen. Das ist eine, die wird probe halten: Lieber Petruchio, mache dich doch wohl vefast und setze dich vorher auf alle fälle in veste positur. Lieber Sir William, du bist sehr schonent gegen das schöne geschlächt. Wenn dein Käthen der kopie entspricht, so verdient sie den namen einer wiederbellerin gar nicht, vielmehr verdient dein Petruchio den namen eines groben ungeschlifnen pflegels. Eine solche kur wollt ich keinem hunde gönnen, geschweige einem so schönen geschöpf, das sich von einem solchen bengel noch so leiten last und zuletzt das allerschönste weiberhertz entdeckt. Nein, ich weifs William, du hätest aus deiner vorrathskammer viel ein scheüfslichers ungeheür können herbringen, aber ich kann mir wohl vorstellen wies geht — wer so in die welt hinaus schreibt. Und was wollte man doch das gantze schöne geschlächt

so viel schuldlose, edle hertzen mit einem schandflek beschämen. Könnte man doch von unserm geschlächt recht wilde ungeheür, bestien, barbarn, tiger, löwen, wölfe, vollhengste aufs theater bringen und jeden rechtschaffenen mann ärgern. Ich dächte wohl, man solte gleichs und gleichs an ein joch spannen, aber das schiksal kehrt sich nicht an mein denken — wird freylich besser wüssen was zusammen mufs als ich. Am besten wärs man liefs einandern ungeschoren und fände sich in aller stille miteinander ab, ohne dafs man so in die welt hinein lärmte und alle element störrte. Die einleitung und zwischenspiele mit dem kesselfliker Christoph Schlau dünkt mir recht artig. Das ist ein trunkenbold, aber gantz von Falstaffs art unterschieden — in kurtzen zügen ist er ähnlich genug — ich wollte doch lieber mit diesem als mit Falstaff theilen. Da brandmarkst du auch einen Nimrod, ein lord, ein hundeliebhaber, ein thierverfolger, aber auch solide; — und doch magst du die kärl überall nicht. O du hast recht, ich mag sie auch nicht, sie kommen mir allewil als blutgierige leüte vor. Die armen thiere sind in der weiten welt nirgends sicher vor diesen blutdürstigen Nimrods und ihren frässigen hunden. Der betrug da, den der pedant und ein Lucentio spielen, ist auch artig, aber viel besser gefällt mir der schwung von Bianca, die erst als ein so zahmes thierchen kommt, und hernach übertrifft sie Kätchen weit. Ja, ja, kleine kriechende würmchen können auch zu grofsen schlangen erwachsen. Närrische kärl giebts auch genug in diesem spiel: Gremio, Grumio, Biondello, Tranio u. s. w. Aber Petruchio übertrifft sie alle. Ja, ja, Kätchen, du solltest eher deinen Petruchio zähmen und Grumio gehörte gar ein drek auf die nasen.

### 3. *Die Irrungen.*

Ein lustspiel. Freylich ein lustspiel — ja am ende wohl — aber doch anfangs mitleidbewegend genug. Man möchte mit dem armen gefangenen Aegeon zum tode gehen und die unbarmhertzigen gesetze von Ephesus in die höle verdammen. Dann möchte man immer den irrenden burschen zurechthelfen, und dem armen lustigen sklaven Dromios die prügel vom halse halten. Lieber menschenmacher, warum machst du doch die sonst guten herren so prügelsüchtig. Ists denn in allem ernst so mode in der welt? Mich dünkts doch gleichwohl eine verzweifelt unwirrsche mode, mir schmekt keine soupe weniger als die prügelsupe und meinem hertzen hats doch

all mein tage grofse überwindung gekostet, solche anzurichten. Antipholus von Ephesus und Antipholus von Syrakus, zwei zweillings-brüder, zwey Dormio auch zweilling und den beiden Antipholus bediente machen das gantze stück aus. Die sollen einander so änlich gesehen haben dafs man sie gar nicht voneinander kandte. Ich bin zwar wohl mit dir zufrieden, grofser Dichter, du hast alles harmonisch und zierlich durcheinander gewebt: aber das glaub ich dir in ewigkeit nicht, dafs man auf Gottes erdboden zwey menschen feinde, die in keinem stück voneinander zu unterscheiden wären, — so wenig als unter hundert milionnen steinen am bach man zwey findet, die einander vollkommen gleich sind, die in form, farb und gewicht u. s. f. nichts eignes haben. Das glaub ich mein lebtag nicht, dafs man auf allen vier welttheilen ein weibsbild fände, die ich für die meinige halten solte, und wann man sie bis an die ohren in meiner frauen kleider stecken würde. Nein, ich glaube nicht, dafs ich nöthig häte, sie auf die wagschale zu setzen wenn ich nur das gesicht sehen könte, die augen, die nase, den ton in der aussprache, die züge ums maul &c. Nein, ich dürfte mein leben wetten wo ich sie nicht kandte, anderst ich hete meine sinnen verlohren. Nein Adriana, ich glaube du seiest taub und blödsinnig gewesen, dafs du darauf bestanden, ein anderer sey dein mann. Und ihr herren Antipholus, ihr waret grad auch schlechte beobachter von eüeren bedienten, dafs nicht irgend ein zug, ein haar, ein blick, ein ton, oder wenigstens ein knopf, ein fleck an der mondur eüeren irrthum verrathen hat. Ja frömde leüte, dafs die oft ein mensch für das andere ansehen, das lafs ich gelten, aber leüte, die jahr und tag mit einander auf- und niedergehen nicht. Ein doktor Zwick, schulmeister und schwarzkünstler, ist schön gezeichnet, ordentlich wies dergleichen leüte machen. Aegeons karakter ist der beste.

---

## 5. Band. 3 Lustspiele.

1. Viel Lärmens um nichts. 2. Ende gut alles gut. 3. Macbeth, ein Trauerspiel.

### *1. Viel Lärmens um nichts.*

Freylich um nichts — und doch giengs ums freyen, ums heirathen. — Wenn das nichts ist. — Claudio ein florentinischer edelmann, ist in eine Hero, Leonates, statthalters von Messina, tochter ver-

liebt. Don Pedro, Prinz von Arragonien, wirbt um sie für Claudio und erhält sie für ihn. Don Juan, ein unehlicher, melancholischer bruder Pedros und ein bofshafter Borachio machen schelmenstreiche in diese verlobung, die freylich grofsen lärm, aber doch glüklich entdekt ein lustiges ende nehmen, dafs die leüte lachen. Ein junger edelmann aus Padua, Benedikt, ein lustiger pursch, ders heürathen verschwört, und Beatrice, gleichfalls ein lustiges jüngferchen, die auch nur übers heürathen spottet und die mannsbilder auslachet, sonderlich den Benedikt gar nicht leiden kann, das sind zwey recht artige geschöpfe und doch wäre mir gar nicht bang viel gleichartige zu feinden. Diese Beatrice gefällt mir besser als Hero. Die allerpofsierlichsten sind die zwey gerichtsdiener Holzapfel und Schnewein: wie die albernen kärl daherschwätzen! Meiner treü, ich kandte richter und beamte die eben so dumm daher raisonnirten und doch angesehne leüte sein wollten und waren. Und das ist gewifs auch wohlgetroffen: oft werden schelmstreiche durch die einfältigsten buben entdekt. Der preintz und Claudio dünken mich zudem, dafs sie so angesehene, gesetzte und weise männer sein wollen; ein bisgen bubenmässig, sonst ist es ein recht angenehmes und lustiges spiel.

## 2. *Ende gut, alles gut.*

Das wird niemand in abred seyn, einmal ich nicht. Aber dergleichen zeitliche sachen so zu lenken, dafs sie ein solches ende nehmen, da brauchts ein guter fuhrmann. Helena, o Helena, du bist der ball des schiksals, um deinetwillen mufs alles seyn was es ist, um deinetwillen mufs der junge graf Bertram so schön, so reitzend geschaffen werden, dir zulieb mufste dein vatter sterben und dir ein geheimnufsreiches rezept hinterlassen und der gräfin Roussillon hertz sich an dich fesseln. Um deinetwillen muste ein könig von Frankreich krank werden um dein rezept zu bewähren, dir zulieb mufste eine alte witwe in Florenz und ihr haus parat stehen und ihre tochter Diana deinem widerspenstigen Bertram so reitzend in die augen schimmern, dafs du deine künste brauchen, deine weiberlist brobieren und ein allbernes mannsgeschöpf übertölpeln und einen mann fangen könnest. Aber unsere weiber würden dich waker ausschelten, dich ein närrisches deing heissen und sagen, ein mannsbild, das sie verachte, sey nicht solcher mühe werth. Aber du wirst wüssen wie stark und erfeinderisch die liebe ist. Genug,

um deinetwillen mufste sich der florentinische krieg in frieden verwandeln, dein gefangener vogel nach Frankreich fliegen, dafs du dein keind und reing an mann bringen könnest. Dir zugefahlen mufste ein nichtswürdiger Parolles zu schanden gemacht werden, dafs er dir aus dem wege komme und deinen vogel nicht mehr verlocke. Aber der hallunk mufste eine harte tortur ausstehen. Es mufs etwas heifsen vor einen schurken in solcher todesangst stehen mit verbundenen augen allewil das todesurtheil anhören. Doch vor Parolles wars noch eine gelinde strafe — so viel die andern von ihm sagen, war er ein ertzverführer. Aber ich dachte, du, schöne Helena, du hätest gerade zugehen dürfen, nachdem du den vogel im schlag hatest, und nicht so weit ausschweifen — aber nein, du mustest deinen Bertram in die enge treiben, mürbe machen, dafs er zuletzt deiner froh werde. Nein, wenn ich Helena wär, ich möchte Bertram um alle Welt nicht haben, lieber den rüpel und doch ist er in diesem spiel nur ein gemeiner rüpel, ein alltagskärl. Es giebt doch in alle welt so kuriose weibsbilder von so wunderlichem geschmack und dazu so standhaft in ihrer liebe, dafs sie einen vom galgen herabschneiden würden. Gewifs der dichter hat das gröfste recht, man mag auch darwieder sagen was man will, ein frauenzimmer liebt heftiger und standhafter als die verliebteste mannsperson und das hat er an manchen orten sehr schön dargestellt. Dies gantze stük habe ich mit vergnügen gelesen. Es dunkt mich belustigend und doch viele wahrheiten gesagt, aber hervorstechende karakter hab ich nicht viel bemerkt. Parolles und Rüpel hats allerwegen. Die Gräfin von Roussillon und Lafeu dünken mir die schönsten.

### 3. *Macbeth, ein Trauerspiel.*

Ja wohl ein Trauerspiel, ein gräuliches, dafs einem alle haare gen berg stehen. Macbeth, du mördergrube, du schandfleck des menschlichen geschlechts, eingefleischtes ehepaar vom teüfel und seiner grofsmutter, du ausdünstung aus der hölle! Ist es eine wahre geschichte? Wie konntest du grofser William das all ohne schauder hersetzen, all das gräfsliche zeug, was die höle nur ungeheüres hat, auf dem erdboden zusammenbringen und die muttererde so scheüfslich befleken und ihre söhne schänden! Sollte man nicht diese ungeheüren schandflecken aus den kroniken und jahrbüchern auskratzen? Doch nein, es kann der Welt zur warnung dienen, den menschen entsetzen und abscheu einjagen vor dem laster. I^{..}

vielleicht Macbeth ein solches trauerspiel gelesen, wär er zurückgebebt vor solchen gräuelthaten. Aber jener mann gottes sagt, wer fromm ist sey immerhin fromm und wer böse ist sey immerhin böse. Ich förchte schier, der erdboden trage heützutag noch solche menschen die, wenn sie Macbeths reitzungen und seine gewalt in händen häten, eben auch Macbeths thaten begiengen, sie möchten dieses stük gelesen haben oder nicht. Aber es ist doch entsetzlich, einen so sanften, huldreichen könig wie er angegeben wird, auf eine solche art zu ermorden. Und das thut keiner, dem er übel begegnet, der ihm deswegen feind ist, nein, einer der sein bester freünd dem schein nach ist, Macbeth, sein general, den der edle Dunkan bis an den himmel erhebt. Schier stund ich in gefahr, die weise vorsicht zu beschuldigen, dafs sie eine so gute seele in die hand eines solchen verräthers übergeben. Aber gott bewahre! seine absichten sind weise. Ich gieng in die älteste geschichte zurück und fand von anfang an solche zulassungen.

Welche überweindung kostete es den edlen Macbeth bis der teüfel sein hertz und seine hand hatte; wie bebte er vor dem dolch zurück! Hingegen welcher muth und schwarze entschlossenheit in seiner Lady. Ei, wenn die listige schlange erst die Eva hat, weh dir dann Adam!

Die ermordung Banquos ist mir nicht so nahe gegangen. Dieser mag auch mit unglück schwanger gangen seyn und spitzbubenfreundschaft endigt sich leicht so. Aber wer kann ohne schaudern Macduffs schlofs überrumpeln sehen, den edlen jungen, seine mutter, die schöne Lady Macduff und alles niedermetzeln sehen ohne entsetzen. Und die söhne des königs, Malcolm und Donalbain, so schuldlos entfliehn, in der irre herumwandeln und einen vatermord auf sich haben: das heifst auch was. Aber die sind glücklich, das traurige fällt auf die verbrecher. Du elender Macbeth, wie lang magst du schon in der langen nacht vor dem dolch gezittert und vor Banquos geist geflohen und vor Birnams wald gebebet haben, und du unglückliche Lady Macbeth, wie lang wirst du schon eine ängstliche nachtwandlerin sein, deine feinger wüschen und immer wüschen und doch nicht abwüschen, du magst deine flecke verfluchen wie du willst. O du elendes weib, um ein elendes titelchen sich solche angst auf den hals laden. Teufel du bist ein schelm! Mufste der mörder Macbeth am ende noch den jungen Siward in der schlacht ermorden. O, ich häte in dieser schlacht greülich um mich gehauen auf der seite Malcolms. Zwey edle männer, Malcolm und Macduff — an ihrer seite hätte ich gefochten wie ein löw. Aber das gräu-

lichste hab ich auf die letz erspart. Da will ich dich noch zurede setzen, William, warum breingst du da in 3 hexen die halbe höle auf die welt, das scheüſslichste das ich in meinem leben gehört habe? Ists dein ernst, warst du nach der damaligen moden auch so ein hexenmacher? Nein ich kanns nicht glauben, so ein geist wie der deinige hat sich weit über diese sphären erhoben, so ein mann, der die groſse und kleine welt uſs- und inwendig kennt, bindet sich nicht an die allgemeinen moden. Aber du wolltest den schrecklichen aberglauben in einer ungeheüren gestalt zeigen, der nachwelt hinterlassen, welch gräſsliche phantaseyen die damaligen köpfe beherschten. Aber darfst du da die greüsigsten sachen, die die erde samt ihren abgründen hat, auf die bühne breingen. Es werden ja auch saubere damen zuschauer seyn, darfst du dann vor ihrem edlen aug die unsaubern hexen, all das garstige zeug kochen lassen: schlangen, kröten, froschzehn, fledermaushaar, hundszähne, eidexpfoten, drachenschuppen, hexenmumien, judenleber, türkennasen &c. Pfui, fort mit den hexen und ihrem schmutzigen geköch. Wegen der geistererscheinungen will ich ein ander mal mit dir reden. Dein genie ist in diesem stük sehr groſs, aber die hexen sind nicht dein geschöpf.

---

## 6. Band. 3 historische Schauspiele.

1. Leben und Tod des Königs Johann. 2. Leben und Tod Richards II. 3. Erster Theil Heinrichs IV.

### *1. Leben und Tod des Königs Johann.*

Ein charmantes stück arbeit, ich möchte es allewil lesen und immer wieder lesen und wenn auch nichts darin vorkäme als die reden Faulconbridges und Arthurs. Nein überhaupt hab ich noch keines gelesen wo mir alle scenen besser gefahlen. Faulconbridge ist der schönste mann im gantzen spiel. Keiner als dieser und Arthur, dem ich durchaus gut war. König Johann und Leonore waren ehrsüchtige, gewaltthätige Herodes. Pembroke, Essex und Salisbury wären gute Lord wenn sie nicht durchliefen. Philipp der könig von Frankreich und all sein anhang war ein ertzlumpenpack. Der päpstliche gesandte Pandulpho, ein erzdummer gifftiger pfaffe, dem hast du die worte viel zu gut in den mund gelegt. William

gewüſs konte der kärl nicht so sprechen. Constantia, die ist rasend schön. Blanka steht so auf dem kreuzweg, zuletzt weist man nicht wo sie hingekommen ist. Herzbrechend ist der auftritt, wo Hubert und Arthur auftretten. Gewüſs, lieber William, wärst du selber Arthur gewesen und Hubert wäre mit dem glühenden eisen auf deine augen losgeschnurrt: in dieser hölenangst hättst gewüſs nicht rührender, nicht wehmüthiger, nicht hertzbrechender, und doch gesetzter und natürlicher sprechen können. Aber wärst du Hubert gewesen, o du hätest gewüſs diesen holden knaben nicht so lange um seine augen wimmern lassen, nein gewüſs nicht. Der harte Hubert, ich hät ihn bald prügeln können, wan er dem liebenswürdigen knaben nicht nachgegeben. Auch hat ich ihn kaum können von der maur herunter spreingen lassen. Was die kriege, all die metzeleien betrifft, bin ich kein liebhaber. Aber du bist ein mann, William, wenn du da die feldherrn redent gegeneinandern aufführst. Ich glaube nicht, daſs Goliath und alle enakischen hohnsprecher ihre schwülstigen, kriegerischen, hoch daherdonnernden worte so haben förmen können. Aber du wärst auch manns genug zu zeigen, wie es solchen prahlern geht, wenns auch das schicksal nicht that. Zulezt kommt da noch ein französischer, ehrlicher edelmann, Melun, tödtlich verwundet, aufs theater, der die abtrünnigen engelischen lords warnt, sich vor seinen landsleüten, den Franzosen in acht zu nehmen. Gott, es ist doch von jeher so bundt durcheinander gegangen in der welt. Muſsten doch die menschen von anfang an so blutgierig seyn.

## *2. Leben und Tod Richards des Zweiten.*

Allererst tritt eine schimpfende partey auf, Bolingbroke und Mowbray, die einander des hochverraths anklagen, daſs eim alle feinger schwitzen. Es ist entsetzlich wan die menschen, die armen erdenwürmer, ihres elenden worts wegen leib und seele aufs spiel setzen; himmel und erden zu zeugen herbeyrufen, und oft den lieben Gott beschwören, daſs er ihr zeüge seyn soll. O es ist ein brutales ding um die menschen. Oft um nichts, nur will sie ein einziges wort nicht wiederrufen wollen, kosts leib und leben. Hier war ein könig nicht vermögend, diese ergrimmten lords zu besänftigen, bis er sie verbannte. Mowbray mag in der verbannung gestorben sein, aber Bolingbroke wurden seine güter eingezogen. Diese und andere ungerechtigkeiten erregten groſse gährungen in Engeland. Boling-

broke fand bald einen gewalltigen anhang. Richard gienge wieder die Wallisser ins feld. Unterdessen bemächtigte sich Bolingbroke des königreichs. Dem König wurde allewil bottschaft gebracht, wo ihn je eine stärker angriff als die andere. Richards reden und verhalten, von dem ersten gerücht bis zu seiner aretierung und seinem tod, dünken mich sehr schön, machten mir viel gedanken. Freylich ist der fahl grofs von einem thron herab ins koth. Ein nichts bedeütenter weltbürger kann nicht so hoch abfallen, und je tiefer einer fallt, desto weher wirds thun. Doch ist schon mancher nur aus dem koth in drek gefallen und hat jämerlich genug geheült. O Richard, es mufs schmerzen, so tief fallen; aber manche arme tropf hat in seinen ideen mehr als du hatest, und falt in seinem leben nicht nur einmal, sondern manch tausent mal von seiner herlichkeit ins tiefste elend. Und du hatest noch das vergnügen, tausent beyspiele ähnlicher fälle gefallener fürsten zu lesen. O mancher sich in elend krümmende wurm gäbe was er häte, wann er so viel vorgänger abgemahlt vor sich sehen könte. Eben das ist sein gröfstes leiden, wan er glaubt, der einzige zu sein von anfang her, dem es so begegnet, dafs er so unbemerkt, unbedaurt in seinem elend allein zabbeln müsse. O Richard, du kontest sehr schön über deinen fahl moralisieren, — das kann ein armer tropf nicht —, aber du kontest doch das weh-thun nicht hindern, du mochtest dir auch den pomp und pracht samt dem menschlichen leben so eitel und hinfällig vorpredigen als du woltest. Stolzner Bolingbroke! wie himmelweit mögen deine und Richards gedanken von einandern seyn — aber dein heraufsteigen ist gefährlicher als Richards herabsteigen. Erbärmlich ist der abscheid zwüschen dem könig und der königin. Auch eine erbärmliche scene, wo York seinen sohn Aumerle selber als verräther entdekt und verklagt und die mutter da auf ihren knien gnade schreyt. Da müssen auch unruhige köpfe Engelands söhne seyn.

### *3. Erster Theil König Heinrichs des 4ten.*

Hier sitzt Bolingbroke auf dem thron. Ich bin ihm nicht mehr gut, wie in seiner verbannung, ich möchte wieder lieber Richard als diesen. Grofser menschenmacher, mufst du deine menschen immer umbilden oder thun sie es. O, der stand bildet alle um! Wie genau folgest du der natur. Und wens auch Bolingbroke nicht gethan häte, das ist der menschen art; veränderung des standes

der welt was sie sind. Wie manches glükskeind predigt aller welt ruhe und zufriedenheit; aber lafs es nur ein unglük überrumpeln, so wird sich der Hiob zeigen wie er in der asche heült. Wie mancher bettler klagt über den stolz und hochmuth der grofsen: lafst ihn grofs werden, er wird der ärgste seyn unter allen.

William, hier waren deine tage recht heiter, hier hast du karakter gezeichnet, die dir schwärlich einer nachmachen wird. Recht sonderlich bin ich in einen Hotspur verliebt, wie ich es in einen Falconbridge war. So sehr ich sonst blutdürstige leüte hasse, mufs ich doch diese lieben wegen ihren beliebten launen; und so einem helde verzieh ichs gerne, der nur unterdrückungen nicht leiden kann. Hotspur ist ein mann, dem ich gesellschafter sein möchte und wenns auch in die andere welt gienge. Und seine Lady, sein Käthchen, ha die ist so net gezeichnet, dafs man schwörren solte, man sähe das original vor sich, man häte sie in ihrem leben gekannt. O Hotspur, ich verfolgte dich überall mit meinen glükwünschen und doch halfen sie nichts. Nun kont ich nichts als dir auf dem schlachtfeld eine thräne weinen und denken, ha, das ist allemal das ende rechtschaffner helden, wo feige memmen troken hinterm ofen sitzen. O Glück, deine lieblinge sind dumme geken, falsche spizbuben, feige memmen, häfsligesichter, högger und kröpfe, die weder sonne noch mond kennen, denen disteln und rosen einerley ist.

Hotspur, Douglas, Mortimer, Worcester, Glendower, o ihr davidischen helden, man mufs euch gut sein. Obschon ihr rebellen sind, seit ihr doch wahre helden; ihr allein wüst, wie schwer es ist, den hals unter ein sclavisches joch zu biegen, ihr allein, denen keine sclavenseele gegeben ist. Und o ihr fürsten, wie unsicher ist euer thron, da ein einziger stein, mit blut besprüzt, zum grunde ligt. Ihr soltet eüere thronen besteigen wie David, der wollte nicht blut zum grunde haben, war ein vatter ächter helden — o diese lassen sich nicht ins bokhorn treiben, so lang die welt steht und es helden giebt.

Nun kommt eine andere klasse, von lustigen burschen aufs tabet. Ich danke dir William, hier hast du das ernsthafte und lustige auf eine angenehme art zu vermischen gesucht. Preintz von Wallis, königssohn, diesen rechne ich aber nicht zu der lustigen bande, schon er eine zeit lang aus politik mitlief; aber Falstaff, Poins, Gadshill, Bardolph, Peto, die wirthin Quickly: das sind lustige brüder, in deren gesellschaft man nie müde wird. Ich dachte oft es sei eine schande, dafs ich so verliebt in diese spizbuben-rott — je nun ich kann mir nicht helfen, wenn ein dichter so den lustigen weltxank

zu spielen weist — der kälteste bietist müfste ihn lieben. Falstaff ist ein mann, man kann ihn unmöglich hassen; so sehr er auch ein schurke ist, hat er allewil so viel vernunft, witz und list, dafs er sich beliebt machen kann. Seine laster erscheinen an ihm bewitem nicht so häfslich als an einem andern. Seine bildung, sein schneller witz, der ihm so flugs aus aller verlegenheit heraushilft, macht sein lügen zu lauter angenehmen schwänken. Der himmel verzeihe dir Falstaff, du bist ein erzlumpenkärl, aber doch hast du weit mehr menschen belustigt, als beleidigt. Wan ich schon zehen von unsern lustigen brüdern zusammenschmidete, könt ich schwärlich so ein adelicher diker Hans mit allen deinen qualitäten, formen und figuren daraus machen. Gut, ich werde dich mehr antreffen, aber du wirst deinen preinzen anderst feinden.

---

## 7. Band. 3 historische Schauspiele.

1. 2ter Theil Heinrichs des 4ten. 2. Leben Heinrichs des 5ten.
3. Erster Theil Heinrichs des 6ten.

### *1. Zweiter Theil Heinrichs des 4ten.*

Bolingbroke hat das feld gewonnen — ich gönn ihms nicht. Dem prinz von Wallis wurde ein edler karakter beigelegt, aber ich fürchte, es ist nur geschmeichlet, traue ihm nur halb. Den edlen Hotspur hab ich gesehen fallen, ihm eine thräne geweint und glük auf den weg gewünscht. Dem tapfern Blunt und allen denen, die in königs kleidern starben, wünsch ich fried und heil. Der held Douglas allein hate das glük davon zu kommen. Worcester und Vernon haten ein schmachvolles schiksal, in die hände eines ergrimmten königs zu fahlen. O ihr mordsüchtigen fürsten! Auf, alter braver Northumberland, auf zur rache, sie haben deinen Hotspur erschlagen. Aber du heiliger vatter York, ich weifs nicht, wenn du mit deiner religion drein komst, so wirds happern. Nein, die religion ist nicht blutdürstig, besser du bliebest davon; aber das thust du nicht — ja meinetwegen. Ha du hatest noch mehr zutrauliche ehrlichkeit als ich einem pfaffen zugetraut häte. Du hast Westmorelands und Lankasters hertz eben so viel getraut — hätest du nur Mowbray gehör gegeben. Nein du woltest die kleinen welten besser kennen, aber es kostete dich dein kopf — ja was macht das,

einmal mufst es doch sein — nein ich weifs doch, dafs du ihn lieber länger in dieser welt getragen hätest, dafs du nicht recht gewüfs warest, ob du in jener welt auch wieder diesen rang, oder er dich bekleiden werde — ah fahre nur frisch, man wird schon wüssen wer du bist. Fort mit den blutigen szenen, mit den ernsthaften kriegerischen auftritten — Bolingbroke ist tod. Komme du noch ein weilchen, wichtiger Falstaff, nun erscheinst du das letzte mal auf der bühne; o sie wird nur halb so gut bestellt sein, du munterer geist. Wann ich Protheus wäre, wollt ichs doch brobiren, ob ich mir nicht selber so ein pofsierlicher ritter machen könte. Ich kenne so ein halbdutzent leüte, von denen nähm ich von jedem die tauglichsten eigenschaften: von einem doktor N. die weindmühle, von einem schneider N. die blähungen, von einem Balthis N. den guten magen, von einem lumpenhändler die figur, von einem beketräger die lustigen schwänke, von einem advokaten N. den witz und die tapferkeit samt der geschiklichkeit zu borgen, das thäte alles zusammen in einen brenntopf hinein und ein bisgen eigenen pfeffer dran und liefs es gähren; würde mich doch wundernehmen, wenn nicht auch etwas Falstaffisches herauskäme. Nein, William, ich gestehs, ich glaube nicht, dafs ich just so ein geschöpf zur welt brächte. Dir allein gebührt das lob; vor dir und nach dir wird keiner so eine wohlgemästete figur bilden, so ein dikes gehäufs, ausgestopft mit lauter witz und laster vermengt, — das alle welt blenden — niemand den spizbuben hassen kan. Falstaff, dein königlicher Hal thut dir unrecht, dafs er dich nun nicht mehr kennen will, aber es ist auf dein bestes abgesehen, wenn seine eigenschaften so gut sind, wies ihm der dichter andichtet. Freylich dünkts mich auch kurios, dafs leüte ein andern so geschwind nicht mehr kennen, wenn der einte sich nur in einen andern kittel stekt. Fahre wohl, Falstaff, ich wünsche dir in der andern welt keine so brutale könige.

### 2. *Leben Heinrichs des 5ten.*

Diesem stük hab ich keinen willen: Meinetwegen möchts alle welt bis in den himmel erheben. Und warum? O fordert doch nicht rechenschaft, ich kan sie nicht geben und was ich angebe, möchte grundlos sein. Meinetwegen, ich hab ihm keinen willen — sonst kein grund — und der kann mir niemand geben. Grofser dichter, ich habe dich bei meiner wiedrigkeit schuldlos gemacht, sie fiel auf deine personnen, nicht auf dich. Ich habe mich überredt, du habest

der geschichte treü kopiert, und wann du irgendwo partheylichkeit und schmeichlerart gezeigt, so sagt ich doch, du warst es nicht, der geschichtschreiber wars — und wann dus warst, so wärs doch ein anderer schriftsteller auf deinem posten hundert mal mehr gewesen. Ich kan mir vorstellen, was es auf sich häte, monarchen ihren vorfahren etwas von ihrem schlimmen karakter public zu machen. Ich wolte um alle welt nicht in die welt hinein schreiben, was die voreltern oft gemeiner privatleüte für leüte waren, und wan ichs so gewüfs wüfste als tag und nacht; aber zu ihrem lobe könt ich doch auch nicht schreiben. Genug lieber Wiliam, verzieh mirs, einmal war ich wieder deinen Heinrich eingenommen von anfang her, so sehr er gehoben und so auffallend sein karakter ist. Der grund ist, ich mag ihn nicht, ich glaub ihm kein wort, ich trau ihm kein haar, will er mir nur als ein gemäld vorkomt, das kein original hat. Erst in gesellschaft der liederlichsten buben die tage vertrillern und nur so windige gründe angeben; hernach plötzlich so majestetisch thun, ein weltweiser, ein morallist, ein so feiner gehorsamer sohn und bei allem so ein held. Es giebt so ehrsüchtige buben in der welt, die wan sie nicht könen zu oberst sitzen, sich gar zu der untersten klasse hinsetzen, eh sie vor lauter unwillen in der mitte sitzen würden. So was hab ich von deinem Heinrich schon im vorigen stük bemerkt, als er seinem vater die krone von dem bett wegnahm, aber du legtest ihm gar eine feine entschuldigung in den mund, dafs man den fuchs nicht spürte. Lieber Wiliam du scheinst mir gar verliebt in deinen Harey zu sein, aber bei seiner freywerberei da weifs ich gar nicht wie dus meinst. Meinst du nicht gar, dein Heinrich da in seinen verliebten anwandlungen, bei seinem Kätchen — und der vorige beim antritt seiner regierung, auf den schlachtfeldern, bei allen seinen entschlüssen, aufforderungen u. s. f. seien zwei ungleiche Heinriche. Gut, aber ich habe noch nichts von den anderen personnen gesagt: Erst kommen da ein paar ertzbischöfe auf die bühne, welche die guten eigenschaften des königs auf eine übertriebene art herausstreichen, hernach denselben zum krieg mit Frankreich anfeuern; Canterbury und Ely hiesen sie — sie mögen so policirt daherschwäzen als sie wollen, man merkt doch wefs geists keinder sie sind. Hernach entdekt der könig eine bande verschworner wieder ihn; Cambridge, Scroop und Grey waren die rädelsführer, denen es die köpfe kostete. Nym, Bardolph, Pistol kommen auch wieder auf die bühne und man wünschte, Falstaff käme auch mit. Aber William last nur eine Quickly und ihre kameraden auftreten, die so von seinem ende reden, dafs es Heinrichs verfahren rec

fertiget. Heinrich mufs für ein und allemal ein verdienstvoller könig sein; so mufs er reden, so mufs er handeln bis ans ende — schade dafs er bei seinem weiben so unköniglich thut. Ich wolte mich in in die seele schämen wans ich nicht verstünde solche Käthen zu fangen. Aber William noch eins: waren die Franzosen wirklich solche prahlerische grofssprecher, oder mustest du nur deiner nation zu gefallen sie so thun lassen. Ich will deiner nation die tapferkeit nicht absprechen, nur mag ich deinem Harey all diese grofsen siege nicht gönnen. Aber das ist von anfang an so gewesen: der prahlende theil hat verspielt. Und dein Heinrich hat auch erstaunlich hoch herabgesprochen. Es kann seyn, ich weifs die geschichte nicht, die schlacht bei Azincourt mochte ein wunder sein und wenn dein könig dem himmel allein die ehre gegeben hat, so thu ich ihm unrecht und bitte ab. Meintwegen, was gehts mich an; doch hab ich auch ein willen so gut als einer, und Falstaff het ichs nicht so gemacht.

### 3. *Erster Theil Heinrichs des 6ten.*

Hier kommt erst ein schwartzes traurgeheül aufs theater, das den himmel schilt dafs er in des königs tod gewilliget, dem könig, dessen lob mir erst so verdächtig schien. Nun mufs ichs glauben, wil erst nach seinem tode gesagt wird, seine thaten seien unaussprechlich. Das ist mehr als viel — getrost, grofser Friedrich Preüfsens, wie wirds wohl nach deinem tode heifsen — villicht noch mehr. Hier war der junge Heinrich, sohn des vorigen, noch unmündig: da mag das engelische heldenblut schon mit dem französischen vermischt sein — in diesem theil thut er noch keine grofsen thaten. Seine vettern und die geistlichen väter komen einander in die haare. Die kärl haben doch immer der weltlichen herrschaft sprünge gemacht. Das gedemüthigte Frankreich hebt sein haupt wieder empor und macht engelischen helden viel zu schaffen. Sonderlich wird man gar aufmerksam auf einen held Talbot und folgt seinem schiksal fufs für fufs. Ein held Salisbury und Gargrave werden in Orleans auf einem thurm erschossen, die man hertzlich bedauert. Talbot hält ihnen eine heldenmäfsige rede, muste aber zeletzt selbst als held sterben, über den man weinen mufs. Es giebt mehr blutige als lustige auftritte. Auf der französischen seite hats wieder viel prahlhansen; vor allen aus aber macht ein bauernmägdchen Johanna d'Arc, eine schäferstochter viel aufsehens. Sie

erscheint oft in kriegsrüstung und erhält den sieg. Von den Franzosen wird sie als eine göttin verehrt und von den engelischen vor eine häxe gehalten. Zulezt wird sie doch gefangen und ich glaube gar unschuldig verbrandt. Sie mag, als eine Amazonin von genie sich den damalligen aberglauben zu nutz gemacht haben.

In London entstund unter den lords ein närisches gezänk wegen der roten und weifsen rosen, als zeichen der haüser York und Lankaster, das in der folge elende zweytracht stiftete. Mortimer aus einer langen gefangenschaft — da sizt der knoten meines unwillens gegen die Heinrichen. O wie viel antheil nahm mein hertz an dem schiksal des alten greisen. In diesem spiel wird der junge Heinrich gekrönt. Da komt auch ein Fastolff aufs tabet, aber das ist kein Falstaff, ein ritter, ein verzagtes hasenhertz. Heinrichs vettern gaben ihm eines grafen tochter, der knab last mit sich machen was man will. Aber ein Suffolk machte in Frankreich eine gefangene, Margaretha, könig von Neapels tochter, und wirbt um sie für den könig — ja der kanns anders als der vorige Heinrich — und dieser knabe nimmt Margaretha und giebt der andern abschied.

---

## 8ter Band. Drey historische Schauspiele.

1. Zweyter Theil Heinrichs des 6ten. 2. Dritter Theil Heinrichs des 6ten. 3. Leben und Tod König Richards des 3ten.

### *1. Zweyter Theil Heinrichs des 6ten.*

Nun bewillkommt der junge Heinrich seine braut, seine schöne Margretha. Ach du armer sklave, das hab ich wohl gedacht, dafs das französische blut das englische heldenblut dämpfen werde. Welch ein abschülich rares stük hast du da gemacht, grofser Wiliam! Rasch und hitzig hab ichs gelesen und wieder gelesen und dreymal gelesen, immer in wuth gesetzt — ungeduldig bis die rache befriedigt. Hier bringst du aber die gantze hölenbrut auf die bühne, entdekst den ganzen teuflischen wust des menschlichen hertzens. Hier hast du mehr als eine schlange in weibergestalten, mehr als einen teüfel in kardinals und lordskiteln. Kontests du ohne thränen schreiben, ohne zittern dein vaterland, dein königlicher hof zur mördergrube machen? Nein ich spüre, wie dein hertz bewegt war, wie feürig du einen könig, einen War-

wik über Glosters tod reden liefsest, wie geschwind du die rache des himmels über die verdammten mörder Suffolk und den schwarzen kardinal kommen liefsest. O Heinrich, du unköniglicher könig, welch eine brut hat dir Suffolk in der saubern gefangenen Margretha hergebracht, welch eine pest für deinen thron! Möchte man nicht die vettel ins feür schleüdern wie Paulus seine schlange. Dann ein Hume, ein Bolingbroke und das häxengezücht alszusammen obendrauf, und den fantasierenden pfaffen auf seinem krankbette, — thuts eim nicht in der seele wohl, denselben in den letzten zügen zu sehen. Aber den edlen Gloucester, den redlichen vetter des königs, seiner Leonore ergiz so bestrafen sehen, das kann man so hingehen lassen. Aber ihm, so unschuldig, einen schwarzen schwarm, der ihm den tod geschworen, ihm so fufs für fufs folgen und ihn gefangen nehmen sehen, und dem teuflischen pfaffen, seinen ärgsten feind übergeben — o das bricht einem schier das hertz, dafs man nach dem schwert greift wie Petrus und auf diese hölische rotte einhauen möchte. Der abschied Suffolks von seiner königin: ha, da sieht man den saubern kupler und das treüe Gretchen. Ihre hertzbrechenden worte zeigen einem das pak deütlich genug, ohne dafs das mitleid rege wird. Man möchte dann die seeräuber seyn und diesen bösewicht selber bey kopf nehmen. Simpcox da und seine frau als betrieger, die da ein wunder vorgeben, die achtet man gar nicht, so sehr glimmt mitleid und rache im busen. Hans Cade mit seinem korps rebellen, das ist ein treffendes stük. Wer je in seinem leben empörte bauern gehört prahlen, der mufs dir zurufen: O Wiliam wie gut kanntest du sie; doch mufs man den heldenmäfsigen rebellen dort in dem garten noch bedauern. Häte der ehrsüchtige York dies kalb nicht gesäugt, so wär er nicht so ein brüllender stier worden. Es sind von je welther grofse aufwiggler unterm tüchle gestekt, wan solche wühllereien entstanden.

O Heinrich, du sklavenseele, es steht mifslich um deinen thron. Vorher mocht ichs deinen vorfahren nicht gönnen, aber nun säh ichs gerne, wens dem thiranisehen hause York nicht in die hände fiel. Aber des edlen Gloucesters tod mufs gerächt sein, und deine feige seele, dein stolzes Gretchen verdient keinen thron. Unter allen Heinrichen hast du mir kaum ein besseres stück gemacht.

### *2. 3ter Theil König Heinrichs des 6ten.*

Nun mufs ich mirs gefahlen lassen, den mir verhafsten York siegen zu sehen. Ich kans mir kaum vorstellen wie die grafen und herzoge Norfolk, Montague, Warwik, Salisbury, Pembroke, Hastings, Stafford und andere edelleüte haben so blind seyn können, und ein so ehrdürstiger zweig einem blutdürstigen verräther haben anhangen mögen. Er müfste dann sich ihnen nicht gezeigt haben wie auf der bühne. Kaum hab ich ein schauspiel gelesen, das mehr rührende auftritte hat, ich wust oft nicht, welcher mich am meisten rührte. Bald sah ich einen lieben helden fallen, bald den thyrannen triumphiren und das recht unterdrüken und bald darauf den unterdrükten selbst wieder zum tyrannen werden. O Wiliam, wilt du deine Britten alle zu mördern machen! Nein ich habe dir unrecht gethan, du schilderest die menschen wie sie da sind, und wan es könige sind. Ich dachte, du habest Heinrich V mit gold überzogen, aber will du diesen so natürlich in seiner schwäche zeigest, so mufs ich dir jenen als einen edlen helden gelten lassen. O was sind thronen! Lieber ein seifensieder, ein schuhfliker als ein könig mit einer solchen seele. O du armer tropf, welch eine rührende scene, wo du York deinen feind auf dem thron sehen must, und von ihm das königreich auf lebenlang bittest und darüber alle deine freünde verlierst. Wie weh thats, den alten redlichen Clifford durchs schwert fahlen zu sehen und wieder weh, den jungen Clifford morden zu sehen. O du bist härter als ein marmor, Clifford, dafs du dich des knaben Rutland nicht erbarmt; wie kontest du so grusam sein, die schöne seele von ihrem zarten körper zu trennen, da er doch so innig um sein junges leben bat. O du bist härter als alles das härteste.

Aber was übertrifft die scene, wo York gefangen in den händen Cliffords und der königin. Zwar hat er etwas verdient. Aber welche spottreden muste er schluken, und mit dem schnupftuch — roth von seines sohnes blut — die thränen abwischen. O du Gret, weib über alle weiber, welcher profet hat seine Jesabell so gezeichnet, welcher hatte das hertz, eine weiberzunge in dem maul einer königin so sprechen zu lassen. Edler Glocester du bist gerächt, wenn dich auch nichts gerächt hätte als die zunge dieses weibs. Du häfsliches ungeheür, du babylonische hure, unsteet und flüchtig solt du sein wie Cain, ein unhold mag dich gezüget haben und deine mutter hat menschenblut gelust, da du ihr unterm herzen

lagest, und dich hernach an einer wölfin gesäuget. Mordet immer, ihr brittischen helden und bringt ein ungeheür nach dem andern auf den thron: ich will meine brust hart machen vor keinem mehr zu schmelzen. Der edle Glocester, Rutland und dieser Heinrich haben mein herz gestählt dafs es für euch andern nichts mehr fühlt. Es mag dir Warwick, Somerset und dir Margarete noch so bunt gehen, sie mögen deinen sohn an deiner seite ermorden, dich schmählen und spotten — meintwegen. Eduard hafse ich, mich wunderte sehr dafs ihm das schiksal zweymal auf den thron half — dem wollüstigen weibernarren. Von diesem mags mit recht heifsen was vormals ein Malcolm im Macbeth mit unrecht von sich sagte. Der sinnliche narr schikte eine gesandtschaft nach Frankreich, last um̄ die prinzessin Bona anhalten, werend der Zeit fangt er eine wittwe Gray auf und macht sie zur königin; zwar mochte sie besser sein als Margaretha. Gute nacht Eduard, dein buklichter bruder wacht vor dich.

### *3. Leben und Tod König Richards des 3ten.*

Noch das grausamste und verhafsteste stük, man wird es ob gott will auf keiner bühne spielen und das ungeheür Richard vor gutartigen menschen aufführen. Dank dir übersetzer, dafs du es nicht in prosa wie die andern geschrieben, nicht in der mir sonst so lieben rührenden schreibart, sonst heten mich einige scenen so sehr angegriffen, dafs meiner gesundheit nachtheilig gewesen wäre.

Du Bluthund Richard! Kein wunder dafs sie dich immer krummbuckel genannt haben. Ich glaube deine seele war eben so krumm und buklicht als dein körper, wan du nicht schon im mutterleib für den teufel angezeichnet warest; oder zeigst du nicht selbst in allen deinen reden solche gesinnungen, die sonst dem teufel zugeschrieben werden. O du unglükskeind, überall graute dir vor keiner that was du nur mit mannier thun kontest. Aber du mustest doch noch die vor dich viel zu gute welt scheüchen, ob du schon das mörderische handwerk von deinem meister perfekt gelernt. Du kontest mit kaltem blute deine brüder, brüderskeinder, weib, vettern und deine besten freünde morden. Und welch ein meister im heucheln! Da zwüschen zwey priestern in der andacht dich vom volk zum könig bitten lassen, und so demüthig thun, so heilig abbitten, wo du dir den weg zum thron schon durch die gräulichsten morde gebahnt hast. O Wiliam ich glaubte nicht, dafs ein mensch

auf erden sei der ein solches ungeheür mit solchen zügen malen könte, dafs man einen Nero, einen Domitian so reden lassen, solche gesinnungen selbst an den tag geben lassen könte, und doch müssen sie auch so gedacht haben. Richard mag ein treffliches muster von allen bösewichtern sein. König Eduard war doch noch zehn theile mehr mensch als dieser angebrandte Richard. Welch ein rührender auftritt wo da Clarence, Richards bruder in der gefangenschaft und sein bewahrer Brakenbury auftreten und Clarence seine schreckenden träume erzehlt, und da die zwey mörder kommen und so miteinander und mit ihrem gewüssen moralisiren: o anderst, treffender konts nicht sein, dergleichen kärl müssen so denken. O welchen herzstofs, den edlen Clarence so vor dem tode zittern und endlich durchborren sehn und hernach seine gemahlin und seine kinder über seinen tod sprechen und heülen hören. O da mufs das hertz wie wachs schmelzen und da giengs immer ans morden. Wie bedauert man den guten Hastings, der dem teüfel Richard erst erdbeeren aus seinem garten holen liefs und dafür schnell seinen kopf hergeben muste. Ratcliff, Rivers, Gray, Vaughan wurden auch geschlachtet. Bukingham war des teufels vornehmstes werkzeüg, dafs dieser thyran könig wurde; aber er bekam seinen lohn gut. Ihm war die grafschaft Hereford versprochen, aber muste zulezt seinen kopf als verräther hergeben. Wieder so eine erbärmliche scene wo der mörder Tyrrel die zwey jungen zarten preinzen im tower auf des königs befehl ermordet. O man möchte diese bande von lotterbuben sammt ihrem haupt auf der stelle in tausent stüke zerhauen und das gehäk wilden sauen vorwerfen. Genug von diesem eingefleischten teüfel Richard, es brauchte ein mann, so eine pestie zu schildern. Noch dis: im schlachtfeld, des nachts, erschienen die geister all der ermordeten Richard und seiner gegenpart, dem edlen Richmond, diesem sangen sie glük und sieg, jennem rache, tod und untergang: gewüfs so natürlich, dafs diese träume nicht ausbleiben konnten. Zulezt wird man vast böse, dafs Richard noch so gut von der welt kommt. Margaretha und andere weiber, Anna, Gray u. s. f. kommen auch wieder aufs theater, fluchen und schmählen nach der meisten weiber art.

---

## 9ter Band. Ein historisches- und zwey Traurspiele.

1. Leben Heinrichs des 8ten. (historisch) 2. Kajus Marcius Koriolanus und 3. Julius Cäsar (Zwey Traurspiele).

### *1. Leben Heinrichs des Achten.*

So froh ich bin, dafs die historischen schauspiele zu ende sind, wünsch ich doch mehrere zu lesen und diese wieder zu lesen. Froh bin ich, will sie so viel traurige wahrheiten enthalten und weifs dafs es wahrheiten sind. In den grausamen scenen der trauerspielen kann ich denken, ha, der dichter hats nur so grausam geschmiedet, aber hier nicht. Alle gelehrte männer, die die geschichten inne haben, sagen mir dafs Shakespeare der geschichte treü geschrieben; drum greifen einem die schrecklichen ungerechtigkeiten so ans hertz. Und dann, wie erstaunt man über die göttlich providentz des himmels, dafs sie diesen ungerechtigkeiten die wiedervergeltung auf dem fufse folgen last. Die geschichte rechtfertiget meinen göttlichen dichter, dafs er in allen seinen eigenen erfindungen so geschweind mit rache da ist. Es ist natürlich: wie die zeiten aufeinander folgen, so folgen straffen auf die laster, das könnte jeder lasterbube bei sich selbst feinden wan er nicht beständig berauscht wäre. In diesem wohlausgearbeiteten stük kommen haubtsächlich vier personnen aufs theater, die meine gantze aufmerksamkeit auf sich zogen: der könig Heinrich, seine gemahlin Katharina, Herzog von Buckingham und der kardinal Wolsey. Der könig dünkt mich nach der zeichnung ein mann der auch eine gute und eine schlime seite hat wie die meisten menschen. Aber in seine Katharina bin ich mehr verliebt als in seine nachherige Anna Bullen. Buckinghams karakter gefällt mir wohl, schon er ein ziemlich wilder aber doch liechtgläubiger edelmann scheint. Mit unwillen hört ich Wolseys neid denselben anklagen, mit wehmuth folgt ich demselben in den tower, vor gericht und, wie ich glaube, fast unschuldigen hinrichtung. Aber der vertrakte, ehrsüchtige, neidische Wolsey der zog meinen gantzen zorn auf sich. Einen verschmitzteren pfaffen hab ich kaum angetroffen, der war an Buckinghams hinrichtung und an Katharinens verstofsung am meisten schuld. Es that mir in der seele wohl, denselben fahlen zu sehn und ihm alle seine schuld unter die fressen sagen zu hören: kardinalsünde, scharlachene sünde, und was die ihn hassenden lords nur auf ihn wufsten. Ich

hete mein theil auch redlich beygetragen, wan ich dort gewest wäre. Wiliam du gabst diesem kärl ein viel zu gutes ende und einen so standhaften muth — ich kans kaum glauben dafs sein gestirn so gütig gewesen sey wie du; — wenn so ein pfaffe kein fegfeür verdient, so verdient keiner eins. Aber der königin bin ich in die verbannung gefolgt, habe die guten geister herbeigerufen, dann sie hate das fegfeür schon durchpassiert und in jenner welt kann sie schon lange königin seyn dafs die schöne Anne Bullen weit unter ihr steht. Es komen auch noch bitere religiösen aufs tabet, die man hafst, ein D. Butts, Gardiner, Kämmerer u. s. f. welche einen redlichen Cranmer fälschlich anklagen, dem aber der könig beysteht. Lustiges gibts nichts — als erst wird von einer unbeschreiblichen pracht bey der zusamenkunft der englischen und französischen gesandten gesprochen und zulezt kommen da thürsteher und knechte bey der taufhandlung Elisabeths, die da auf eine trollichte art prügel austheilen, und endlich macht der dichter diesem keinde eine schmeichlerisch prophetische lobrede.

### 2. *Kajus Marcius Koriolanus.*

Koriolanus, ein edler Römer, hate sich im krieg in vielen schlachten sehr hervorgethan und als ein tapferer held den Römern grofse dienste gethan. Deswegen wollte der senat ihn zum konsul machen; er hate aber neider unter den tribunen, sonderlich Brutus und Sicinius die das gemeine volk wider ihn aufwikelten; und will der stolzne held sich nicht herabzweingen konte dem pöbel zu schmeicheln, so zog er dessen hafs und wuth auf sich, dafs sie ihn zum tod verdammten, durch fürbitt aber dahin gemildert, dafs er nur aus Rom verbannt wurde. Der ergrimmte held gieng gerade zum feind, dem Volscier über und machte mit ihrem feldherr Aufidius gemeine sache wider die Römer zu fechten und siegten auch eins ums ander bis sie nahe bey Rom waren. Die Römer wolten zur bufse kriechen, schikten eine gesandtschaft nach der andern in der Volscier lager, aber Koriolanus war in seinem racheübenden heldensinn felsenfest, bis ihn seine mutter Volumnia durch eine herzbrechende rede überwand dafs er zurükzog. In Aufidius brust war schon eifersucht aufgestiegen und dieser rükzug machte dem helden wieder feinde, dafs sie ihn in einem tumollt ermordeten. Kürzer het ich den haubtinhalt nicht fassen können.

Wie dies spiel eingericht, die art und weis, die mannigfaltige

abwechslungen der scenen, o da wär ich nicht im stand es zu schreiben. Die geschichte gefählt mir nicht, diese mörderischen auftritte sind freilich traurig genug, und doch sind unter den historischen schauspielen mir viele trauriger vorgekommen. In diesem kriegerischen Rom, meinte ich, waren dergleichen sachen, sachen die gewonnt so kommen mufsten. Aber die sprache der personnen die aufgeführt werden, die thut mir in der seele wohl. Grofser dichter, herlicher mann, göttlicher Wiliam, hier scheint mir dein genie ausgeruht, gantz in einer neuen schönheit, in vollem mittagglantz; hier bist du gar nicht Britte, ganz ein Römer, ein held damaliger zeiten. Ich glaubte, wan du da in Rom oder unter den Volsciern gelebt hetest, du hetest jene sprache nicht besser geredt, jene kriegerischen karakter nicht besser getroffen. Welch einen heldenstolz mit menschheit vermengt hate dein Koriolanus und dein Aufidius, der ihm fast gleich komt, schon du jenen ein bisgen besser machtest. Und welch ein lauiger karakter des Menenius; meiner treü, dieser ist mir der liebste unter allen. Wenns je in einem weltalter solche köpfe gegeben so warens dort und ich wünschte, wir heten hützutag die halbe welt voll solcher köpfe. O hetest du doch diese flüssige zunge in der folge nicht so vertroknen lassen, hetest du Brutus und Sicinius mehr das maul halten lassen. Diese hundskärl — doch nein du hast recht, es hat von je weltsher solche neidische hunde gegeben unter den menschen und diese wollen freylich ihr maul nienen halten, in allen gesellschaften, in allen weinkeln überall beifsen und bellen; diese müssen ihre reitzbarsten nerven in der leber haben wie der verbuhlte in den hosen — ja ich kann nicht helfen, helf der Doktor, oder jenne müssen an dem gallenfieber sterben und dieser an der Polleng, wie der held in der schlacht und der schiffer im wasser. Nein William, wenn du noch lebtest, dein Menenius müste mir noch zehn akte durchraisonieren; aber du verstundest es besser als ich, dann würden einige davon laufen und das ewige einerlei im stich lassen. Nein ich höre alle gern sprechen, selbst die neidischen hunde haben schönes gebell. Und da breingst du so ein paar Römerinen aufs tabet, Volumnia und Virgilia, Koriolans mutter und frau, ein paar liebenswürdige deinger, die mutter schwazt da so stolz in einer heldensprache daher, stolz, dafs sie einen helden gesäuget, einen vaterländschen krieger erzogen. Hützutage gehts anderst — die weiber sind stolz darauf, wenn sie ein gallantes muttersöhnchen abgesäugt, oder einen gelehrten schwazhafften witznarren, einen verschmitzten kaufherrn oder so was. Doch ich denke es sei alles eitel, so ein held ist auch ein rauhes

ding. In jenner welt gild nach meinen ideen weder held noch gelehrt, weder kaufmann noch galant; wan einer nur mit einem guten hertzen in seinem fach ein bisgen nüzt das weilchen so lang er da ist, mufs einer eben kein menschenschlächter, kein allwisser, kein schätzmacher, kein engelchen seyn.

### 3. *Julius Cäsar.*

Unter den traurspielen das liebste ohne zwey, aber es soll nicht Julius Cäsar, sondern Brutus, Brutus — Markus Brutus heifsen. Cäsar komt ja nur ein paar mahl zum vorschein, hingegen Brutus ist das gantze stük aus und aus die hauptperson, die unsere gantze aufmerksamkeit auf sich zieht. Ich glaube nicht den inhalt dieses stüks herzusetzen, ich weifs es auswendig wie das vaterunser — aber etwas von entpfeindungen, von gedanken deren ich oft voll war. Oft dacht ich, warum müssen wir doch hier die mörder lieben und den ermordeten nicht halb so viel bedauern als einen andern unglüklichen. Nein ich bedaure dich, edler Cäsar und denke, jene patriotischen geschichtschreiber haben dich vernachlässiget, ihr patriotismus seye mit des Brutus seinem in genauem verhältnufs gestanden. O Brutus, wan du so ein seltener mann warst, wie du hier auftrittst, wie konten die götter zugeben, dafs du in blindem eifer in solche gefährliche klippen verstiegest. Konte dein edler, witsichtiger geist kein ander mittel finden, Rom ohne könig zu erhalten als Cäsars blut und leben — wars denn im rath der wächtern beschlossen? Brutus, der edle Brutus, stolz auf seine gute sache, auf seine redlichen gesinnungen, stolz dafs er ein mann war der sich nichts vorzuwerfen hate, diesen Brutus sol seine eigne gerechtigkeit fühlen auf die er trotzet. O Brutus wärst du mehr zweifler gewesen, mehr argwönnisch gegen deine bidermannsbrust, hetest tief in den rath der götter eingeschaut, aber nun wars vor deinen augen verborgen. Es mufs wahr bleiben, der mann der sich auf sein eigen hertz verlast, der ist ein narr. Die klugheit der welt mufs zur narrheit werden; du mustest selber wie ein blinder pfaffe märtyrer machen und zuletzt selbst einer werden. Häte doch dein edler geist die pflanzungen genossen, die unsere junge, gelehrte welt geniest. Doch was halfs einen Werther, dafs der gelehrteste unserer zeiten sein vatter war? Wer kann in die labyrinthe des menschlichen herzens, noch weniger in die geheimnisse des himmels einschauen. Ich will nicht grübeln. Villicht hat Cain auch gesagt

es sei nicht gut, dafs Abel die unbewohnte erde mit seinen frohen gesichtern bevölkere und Caiphas mag auch patriotische gesinnungen gehabt haben, als er seinen Juden sagte, es wäre gut dafs ein mensch für das volk stürbe. Ja meinetwegen, mein theil sei nicht mit diesen blutschuldnern. Nein Brutus, so wie du gezeichnet bist warst du nicht neidisch, nicht blutdürstig und doch ist der mensch von natur ein fleischfressendes thier. Aber du warst edel gesinnt. Eine seele in die hölle schicken für tausent seelen zeitliche freyheit dünkt dir ein geringes. Du hatest nur augen wies patriotische helden haben, meinst, wer hier ein redlicher mann sei, dem könns nicht fehlen — aber hola, die vaterlandsliebe heischt nicht bürgerblut. Getrost ihr Toggenburger, wenn Brutus, der edle Brutus durfte den besten gröfsten Römer des allgemeinen wohls wegen morden, so durften ihr väter auch Rüdlinger und Keller als verräther todschlagen, wann ihr gewüfs wustet dafs sie solche waren; und ich glaube eure gewüfsheit sei so stark gewesen als des Brutus seine, dafs Cäsar sie zu sclaven machen werde. Aber ihr habt es als aufgewiegelte rebellen in dummer wuth gethan, hingegen Brutus konnte lieben und morden zugleich, ohne den geringsten neid, morden, den morden den er liebte, der sein freund war. O das glaub ich in ewigkeit nicht, dafs man einen freund morden könne ohne andere absichten als wil man von ihm böse folgen förchtet für das gemeine wesen. Gewüfs Brutus, du hattest absichten und solten sie von jenes mordbrenners art gewesen sein, der den tempel zu Ephesus in brand stekte. Ich liebe dich, Brutus, aber gewüfs du hatest noch andere absichten, deine maler mögen dich auch zeichnen wie sie wollen und sich noch so viel mühe geben, die geheimsten falten deiner brust zu verstecken. Um Gotteswillen wie kontest du deinen freund, der dich zärtlich liebte, auf so eine verrätherische art auf die schlachtbank liefern und selbst einen dolch in die brust stofsen, du, der du deiner Portia so zärtlich begegnet, der du kaum so hartherzig sein kontest, deine bedienten vom schlaf aufzuweken — du kontest so unfreündlich auf die brust deines freündes zufahren, dafs er nicht einst über dich herrsche? Nein dieser Brutus häte das nicht können übers hertz bringen, er häte gesagt: nein lieber Cassius, nein wir wollen warten bis wir dringende ursachen dazu haben — es ist noch immer früh genug sobald Cäsar nicht mehr der edle Cäsar ist; und dann werden die götter villicht andere mittel feinden, dafs wir unsere hände nicht mit unsers besten bürgers blut befleken. Aber du hasts gethan, Brutus, darum warst du nicht dieser Brutus, nicht der, der sich nicht vorstellen konnte, warum

ein mann einen eid schwören und wie er sein gegebenes ehrenwort nicht halten solte. Aber Cassius hat dich verführt und doch dünkt er mich fast so gut als du; freilich hat er ein funken von seinem neid in den zunder deiner brust gelegt, aber dieser zunder ist ohne namen.

O Wiliam hier führst du lauter seltene menschen auf, lauter verschiedene karakter, von denen man keinen sonderlich hassen, vielmehr noch lieben mufs. Was ist ein Casca, ein Trebonius, selbst Lucilius, Dardanius! Brutus bediente sind liebenswürdig; und welche zärtliche gatinnen sind Kalpurnia und Portia! Und Antonius ist man so herzlich gut wie seinem bruder, wenn man nicht einen verdächtigen blik in seinen busen thut. Welch eine zierliche politische rede hielt dieser Antonius auf seinem rednerstuhl bei Cäsars leiche. Aber Brutus, der seltene Brutus last ihm kaum zeit einen andern zu bemerken. O Brutus wie kontest du doch so mifstrauisch und argwönnisch gegen Cäsar sein und von diesem gefährlichen Antonio so leichtgläubig und gutdenkent. — Du bist der wunderbarste mensch von der welt, der zärtlichste gatte, der beste herr, der hertzlichste freünd, der redlichste bürger und doch ein verrätherischer meüchelmörder. Höre Wiliam, dies stük hat mir mehr denkens gemacht als ich sagen könte, oft hats mich, villicht ohne deinen willen, tief ins heiligthum Gottes hineingeführt. Mit hertzenslust hab ichs gelesen und wieder gelesen. Soll mir einer kommen, der so einen Cäsar, Brutus, Cassius und einen Antonius mache. Aber meine anmerkung soll nichts gelten, sie ist bei übler laune geschrieben.

---

## Zehnter Band. Drey Traurspiele.

1. Antonius und Kleopatra. 2. Timon von Athen. 3. Titus Andronicus.

### *1. Antonius und Kleopatra.*

Hier kommst du mir wieder waker in den wurf, armer Antonius. Man hat mir schon im vorigen stük einen weink von deiner gemüthsart gegeben, aber hier erscheinst du mir ganz gegliedert mit allen deinen guten und bösen theilen. Ich habe mitleiden mit dir, armer glüksball; dich haben deine leidenschaften umhergewirbelt wie eine weindsbraut die wellen des meers. Du warst ein

trefflicher held, aber helden solten sich nicht in den armen der wollust einwiegen lassen. Simson war auch ein held, aber hättest du gewufst, wie seine Delila mit ihm gehauset, du wärest weit von deiner Kleopatra weggeblieben. — Nein das wärst du nicht, diese reitze sind zu stark für leüte, die so gesinnt sind wie du und wenn sie zwanzigen sähen die augen ausstechen und böte sich eine Kleopatra oder eine Delila an oder sähe man eine nakete Bethsabe, sie sprängen zu wie der stier unter seine schlächter. Doch deine Kleopatra war keine verrätherin, sondern eine getreue allerliebste buhlerin. Hier zu siegen brauchts andere helden, Josephs, nicht Antonius. O in deinen nüchtern stunden warst du klug genug das all zu übersehen und verlangtest von einem boten zu hören, was das gerücht von dir sage. O, sagtest du weislich, wir bringen lauter unkraut hervor, wenn uns keine weinde des tadels umwehen; uns unser böses sagen ist eben so gut als uns umpflügen. Und weiter, welche wahrheiten, was er sagte, als ihm der bote sagte, seine Fulvia sei tod. In ihr verliefs eine grofse seele die welt. Das hab ich gewollt — was wir mit verachtung von uns stofsen, das wünschen wir oft wieder in unsern besitz zurück. Das gegenwärtige vergnügen wird durch beständige wiederkehr das gegentheil von sich selbst. Nun ist sie gut, nun sie dahin ist, eben die hand die sie fortstiefs, möchte sie izt wieder zurükziehen. Gewifs ein netes meisterstük hast du hier gemacht, grofser William, so unterhaltend, dafs man nicht aufhören kann bis Antonius in sein schwert rennt und Kleopatra an dem schlangenbifs einschlummert. Man mufs dieses unglüklich verliebte paar verfolgen, dafs man nicht zeit hat auf die andern acht zu geben. Oktavius Cäsar, Lepidius, Sextus Pompejus sind schön gezeichnet, aber sie interessiren mich nicht sonderlich, wie das schöne paar, deren schiksal mir sehr am herzen lag. Sie hatten auch das glük, lauter getreue bediente um sich zu haben: Enobarbus, ein lustiger vogel, Eros, ein redlicher freünd, Alexas ein schöps, Charian und Iras bei Kleopatra, auch lustige und getreue kreaturen, ohne einen schatzmeister Seleucus, der zum verräther wurde. Ein weilchen erscheint Oktavia, Cäsars schwöster, in einer reizenden gestalt. Aber sie ist nur ein schatten gegen Kleopatra. O die meisterhand Wiliams hat hier ein paar geformet, geschmükt und karakterisiert, dafs man ihnen in jener welt die fortsetzung ihres glüks von herzen wünscht. Keinen Brutus für einen Antonius, Brutus ist mir zu finster und steif; keine königin für Kleopatra, sie ist die schönste unter allen salomonischen frauen, die schönste, die je der kunstreichste maler zeichnen kann.

*2. Timon von Athen.*

Grofses genie, göttlicher dichter, du übertriffst alle deinesgleichen; alle dichter, alle schriftsteller, autoren und menschenkenner; alle gelehrten schwätzer müssen verstummen vor dir; die physiognomiker erblinden mit ihren läpischen schlüssen; kein häärchen entgeht deinem durchdringenden blik; nie wird man müde deine gemälde zu beschauen und bei jedem sagt man, das ist das schönste. Unter tausenten wolt ich deine züge kennen, und wann ich blind wäre, deine geschöpfe unter tausenden am ton kennen. Tausend menschenmacher machen solche, die unter der sonne nirgends da sind: mifsgeschaffene kreaturen, die keine originale haben, zerstümlete, gebletzete geschöpfe von zusamengerafften stoffen. Du ahmst die natur nach, und wer trifft sie wie du. Wo ist der anatomist der so zergliedert und weifs in welchem weinkel die krankheit stekt, und jedes fieber am rechten ort feindt und ihm den rechten namen gibt. Unsterblicher Wiliam, du hast mir mehr gesagt als alle bücher der welt mir sagen konnten, du hast mich in gesellschaft deiner geschöpfe geführt, wo ich mehr hörte als in allen gesellschaften der halben welt. Deine personen haben die zierlichste sprache, alle ausdrüke von dir gelernt und doch reden sie der natur gemäfs und verfählen ihres stands und ihrer lage nicht. Du hast mich böse, zornig, ergrimmt, oft fast rasend gemacht, du hast meine brust aufgerissen, in mitleid schmelzen gemacht, hast mich traurig, betrübt und melancholisch gemacht und alles wieder geheilt. Du hast mich ergözt, lustig und fröhlich gemacht, dafs mir tausent stunden wie der angenehmste traum verschwanden. Du bist mein arzt. Wann sorgen und unmuth meinen geist umhülten, traf ich in deiner gesellschaft leute an, die mir so treffend ans herz redten und allen gram wegpredigten, leute die den geheimsten schmerz von der brust wegscherzten und mich gesund und muthig machten. Hastig that ich meine arbeit, dann flog ich wie ein pfeil auf die bühne um auf die ruhvollste art die lehrreichsten scenen zu sehen. Halbe nächte verschwanden wie minuten und kein schlaf kam in meine augen. Jakobs dienst um Rahel konnte nicht so geschwind und anmuthig vorbei fliefsen als mir die zeit bei deinen spielen, wenn auch deren noch tausende wären. Andere schwätzer, die neu und gelehrt sein wollen, schläferten mich ein; das hast du nie gethan, du immer munterer geist, du last immer erwarten und betriegst nie; nie wird man müde, dich reden zu hören.

Hier bringst du unter so viel wundergeschöpfen die allerhervorragendsten aufs theater. Man mufs erstaunen, so einen schwarm schmeichler und schmarotzfreunde beysammen zu finden, erstaunen ob einem Timon auf der höchsten stufe der menschenfreundlichen wohlthätigkeit, der sich als ein gott mit lauter geben beschäftigt. Dann mufs man erstaunen, so natürlich ist es, wenn man diesen Gott fahlen sieht, einen Gott, in einen Teufel verwandelt, hört die ganze menschheit verfluchen. O Timon, du vergafsest, dafs du ein mensch warst, dafs deine schätze erschöpflich sind, du vergafsest, dafs deine vergötterer, deine anbeter menschen sind von einem sehr triegerischen geschlächt, die das heüchlen allzugut gelehrnt haben. Hättest du dich und deine schätze und alle deine nebengeschöpfe besser kennen gelehrnt, so wärst du nie zum Gott, aber auch in keinen Teufel verwandlet worden. Hätest du doch gewufst, dafs diese niedrigen frefs- und habsüchtigen geschöpfe es dem lieben gott nicht besser machen, dafs sie ihn anbätten, ihm vorheücheln so lang er korn, most und öl giebt, ihn aber verächtlich von sich weisen, sobald ein dürftiger gesandter in seinem namen nur ein kleines begehrt. O Timon, das lobgetön falscher freünde hat dich bezaubert, dein ohr und alle deine sinnen verrukt, du hast dir eine ganz andere welt, viel bessere menschen vorgestellt, du hast die höchste stufe bestiegen in deiner guten meinung von den menschen. Was wunders dann, wann du in dieser meinung so tief herunter purtzelst. So gut man von einem menschen denkt, so schlimm denkt man hernach, wenn man sich betrogen feindet und des gegentheils überzeugt wird. So schwär es hält, einen freund bei uns in mifscredit zu setzen, ists doch hernach ganz unmöglich wieder gut von ihm zu denken, wenn man von seiner falschheit überführt wird. O Timon, bedauernswerther Timon, kaum geht mir ein schiksal so nahe wie deins und doch hatest gewüfs vorgänger genug und tausent nachfolger, die lieber mit dir in deine höhle giengen als mit einem könig, unter einem schwarm schmeichler, deren heuchlerisches lobgetön alle ohren verhext, einen thron bestiegen. O Timon, hättest du deinem rauhen freund Apemanthus und deinem redlichen hausmeister Flavius zum vorbauungsmittel deine ohren geliehen! Aber nun ist deine krankheit unheilbar, deine raserei ist aufs höchste gestiegen; alle elemente mit allen ihren verderblichen seuchen über die menschen zusammenzufluchen ist linderung für den brand in deiner brust. Nun ist deine ruhstätte nicht sicher vor den tobenden wellen; wie wird dein rasender geist in den ungestümen fluthen herumtoben und mit den seeungeheuern fechten,

dafs die elemente zittern und bebben; dann wird dich ein wetter mit sturm, donner und blitzen durch die luft führen und labung wirds für dich sein wanns dir vergönnt wird, menschen zu zerschmettern. Aber die wirbelnden stürme führen dich in die fluth zurück. Die Götter verziehen dir, edler Timon, du hast nicht ohne ursach geflucht, die ganze schöpfung hat kein falsches, tyrannischers unthier als den menschen. Alle elemente sind zwar bereit, mit tödlichen waffen parad, die menschen umzubringen, wilde bestien, fleischfressende, reifsende thiere zerreifsen die menschen in stüken, aber sie töden auf eine wohlthätige art; nur die menschen martern nach art der teüfeln langsam zu tode, ihr verfluchtes genie erfeindet unerhörte marter, peinliche instrumente, dafs alle elemente zu arm sind, materie herzugeben um nach ihren erfeinderischen köpfen greulich zu töden. Wenig bestien töden ihres gleichen und fressen ihr eigenes fleisch, der mensch, der mensch allein, dies tyannische thier wüthet gegen seines gleichen. Gegen kein thier, gegen keine ungeheüre, wilde bestie ist er so grausam als gegen sein geschlächt. Dann sind sie noch so grausam und dichten dem höchsten ihre eignen grausamkeiten an, die sie von dem höllischen bluthund, vom vater der teüfeln gelehrnt haben. Ah, dem besten, dem gütigsten, der diese wüthenden ungeheur noch so lange unter seiner huldreichen sonne duldet, dem liebreichsten vater diese tyrannische denkungsart beilegen, das sind bruten vom teufel. O ihr dichter, dichtet solche stüke wie Wiliam, solche stüke von denen der erboden wimmlet, wos alle tage nah fern und stoff genug an die hand giebt, diesem geschlächt seine schande vorzustellen. Dichtet euch nicht immer menschen die nirgend da sind, macht ihnen ihre verdienstliche tyrannei recht schwarz, in ihrer natürlichsten gestalt wie sie ist. Wiliam dir sei tausent dank für dies treffende stück.

### *3. Titus Andronikus.*

Ein schrökliches, ungeheüres, grausames, teüflisches stük. Wer die menschen nicht kennt, die alten und neuen geschichten nicht weifs, der wird sagen: du lügst, du lügst, Wiliam. Ich sage das nicht, ich weifs, dafs es von jeher menschen gegeben hat, die dergleichen barbarische thaten zu verüben fähig waren. Aber das sag ich dir, grofser dichter: wann du das ding für die bühne selbst gemacht hast ohne eine solche wahre geschichte zu wüssen — schämtest du dich nicht in die seele hinein da du doch auch ein

mensch warst, schämtest du dich nicht, solche ungeheür auf die bühne zu bringen, welche die ganze menschheit entehren. Dachtest du nicht daran, du möchtest einen guten theil von deinem kredit verlieren und dich verrathen als wenn du lust hätest, solche greüel zu schreiben, unmenschliche handlungen auf die bühne zu breingen. Ich wüſste nicht, was für eine klaſs menschen dergleichen barbarische spiele mit vergnügen ansehen könnte. Dachtest du nicht, du möchtest die besten zuschauer verjagen, wenn du da einen ganzen tropp eingefleischte teüfel herbrächtest, die gleich anfangs die bühne mit blut bespritzten, gleich anfiengen morden, und dann in einem fort morden, schänden und die abscheülichsten, teüflischen thaten verrichteten. Nein Wiliam, du hast sonst nie solche schandthaten so frei, ohne wehmüthige empfeindungen geschrieben. Hier bringst du fast keine guten menschen aufs theater und wenn du sie noch so gut reden lassest, handeln sie doch konträr. Ja, das ist der welt humor, freylich. Aber du hast doch sonst die leüte ihren reden gemäſser handeln lassen. Ich weiſs nicht — deine personen in diesem stük haben nichts von mir erhalten, als daſs ich auf die meisten von hertzen böse bin, daſs ich sie als teüfel in den abgrund verwünschte und rasend der mutter erde sagte, daſs sie nie mehr solche ungeheür hervorbringe zu ihrer schande. Bassianus, des kaiser Saturninus bruder, und Lavinia, Andronikus tochter, sind die einzigen, deren schiksal mir zu herzen gieng. Andronikus schien mir aus seinen reden ein ehrlicher, menschlicher kriegsheld zu sein, aber seine blutdürstigen, unnatürlichen handlungen machten ihn mir nicht liebenswerth. Und seine söhne, dächt ich, wären vom gleichen, und sein bruder Markus ist auch nur so ein geschnitzelter groſssprecher. Saturninus, der kaiser, ist ein wollüstiger bösewicht, sein weib Tamora ist ein ungeheür oder gar des teüfels groſsmutter. Ihre söhne Chiron und Demetrius, welche den Bassianus mordeten und Lavinia entführten, schändeten und jämmerlich verstümmelten, sind junge teüfeln, ihrer mutter ähnlich. Aron aber, ein mohr, der Tamora sklave oder bedienter, buhler — dieser übertrifft alle, in der that, der ist ein gräſsliches meisterstük. Ich dachte, wer den teüfel selbst von person kannte, konte ihn nicht anderst zeichnen. Die meisten mord- und schandthaten waren erfindungen seines teuflischen kopfs. Erst schlachten die söhne Andronikus einen gefangnen, Tamora sohn, dann ersticht Andronikus sein eigner sohn, hernach wird Bassiano ermordet, Lavinia mehr als gemordet, Markus und Quintus unschuldig geschlachtet und Andronikus um seine hand betrogen. Aron ersticht die wärterin und hebamme als sie ihm

einen mohr von der kaiserin bringen, hernach schlachtet Andronikus der kaiserin söhne, ersticht sie und seine tochter und der kaiser ihn, der Luc'us den kaiser. Pfui, pfui, fort mit den schröklichen mördereien.

---

## Elfter Band. Drey Traurspiele.

1. Troilus und Kresida. 2. Cymbeline. 3. König Lear.

### *1. Troilus und Kressida.*

Nicht sogar traurig, nienen so traurig wie das vorige. Es fählt ihm zwar nicht an schönheit, überall sieht man des dichters grofsen geist, und doch ist es für unser einen ein bisgen langweilig. Jedoch wollts ich lieber lesen als auf der bühne sehen. Das griechische lager vor Troia voll griechischer helden mit ihrer über- und unterirdischen weisheit, so in einem götterton, wäre nicht nach meinem humor. Ich hörte sie viel plaudern, aber wenig handels sah ichs. Erst kommt Troilus, Kressida und ihr vetter Pandarus auf die bühne, hernach kommen einen gantzen hauffen schwätzhafte, prallerische griechen, die so hoch dahermoralisieren, philosophieren und einandern kritisieren, einen Agamemnon, Ulysses, Achill, Nestor, Ajax, Menelaus, Diomedes, Patroklus, Kalchas, Thersites. Dieser ist der lustigste, schon er ein boshafter, schmähsüchtiger pflegel ist; ohne ihn und Pandarus wäre die bühne gewüfs troken genug für die welche dem lustigen wegen dahin kommen. Pandarus ist ein ehrlicher allerweltsplauderer, der kuppeler zwüschen Troilus und Kressida. Kresida scheint ein gutes liechtes mägdchen, das witzig genug ist, spröde zu thun, aber auch leicht genug, sich bald zu ergeben. Troilus ein feüriger preinz, zur eifersucht geneigt. Troianer sind sonst ein Priamus, Hektor, Paris, Deiphobus, Helenus, Aeneas, Autenor, denen bin ich allen günstiger als den Griechen, weifs nicht warum, mich dünkt, sie reden so allgemeiner nicht so schwülstig wie die Griechen.

Die haubtgeschichte soll eine belagerung von Troia wegen einer geraubten Helena sein. Troilus und Kressida liebten einander im geheim, Pandarus bringt sie zusammen und knüpft ein ehband. In der brautnacht kommt ihnen bericht, dafs Kressida den Griechen gegen einen Autenor soll ausgewechselt werden — ha das ward ein

herzbrechendes scheiden. Kressida wurde einem Griechen Diomedes zur verwahrung übergeben, der ward bald in sie verliebt, mag sie nachher auch ziemlich besiegt haben. Troilus konnte ins griechische lager kommen und heimlich durch einen andern in Diomeds zelt, wo er horchen konnte, wie vertraut Diomed und seine Kressida thaten, das war freilich ein harter kampf für Troilus. Er sahe wie sie dem Diomed seine halskrause, das ehpfand gab, das schwur er morgen an seinem helm zu tragen, damit es ihr voriger liebhaber kennen würde, das war pulver in Troilus busen. Morgen giengs ins feld. Einen Hektor fordert ein Grieche zum zweikampf auf; seine Andromache und seine schwöster Kassandra wollen ihn absolut nicht gehen lassen, aber sein heldenmuth will nicht eher als mit seinem tode befriedigt sein —. Ein Achill erlegte ihn. Troilus verlier ich gar im schlachtfeld, dafs ich nicht weifs wo er hingekommen und von Kressida wird sich nur nicht mehr gedacht. Wenn man mir vollens ihr schiksal gesagt hätte, so hätte ich mitleid mit ihnen, aber so frag ich nicht viel nach Troilus und Kressida. Sie hatte einen lustigen bedienten, Alexander. Sonst blähete sich dein geist in diesem stük, lieber Sir Wiliam.

### *2. Cymbeline.*

Ich kann nicht glauben, dafs du deine werke, grofser Wiliam, so wie sie sind, alle einander nachgemacht; nein dein gemüth, dein geist sagt mirs, dafs du bisweilen dies, bisweilen iennes gemacht hast. Deine personen sagen mirs, dafs du bisweilen dein pferd genie auch gespornt, bisweilen giengs von selbst einen guten trap, bisweilen gallopirt es daher so hitzig und feürig dafs man lieber häte, es gienge sanfter, dafs man zeit häte, seine form und seinen gang zu beobachten. Hier hast du wieder ein stük vor mich, mir an die seele gemacht, hier flofs dein geist wie eine sanfte quelle, er fühlte all das schöne, das menschliche in der mittlern sphäre. So schön, voll inniger anmuth, so beweglich, so rührend ist Cymbeline. Die herrlichsten scenen — sei es geschichte oder roman oder was es will, genug ich les es mit vergnügen, kanns in die seel hinein trinken wie ein labender trank. Troilus und Kresidas liebe hab ich nur von weitem gesehen, aber Posthumus und Imogens ihre, o die geht mir innig nah; jene schien mir nur geschnitzelt, aber diese so, o so lebhaft, so natürlich, so ehrlich fromm, dafs ich schwören würde, ich hätte solche gefühlt

und gesehen, schon du sie, o dichter, an einen hof verlegt hast. Dann der gute, gute, ehrliche Pisanio, so redlich und fromm — o Wiliam man merkt dir es an, dafs du auch gar zu sehr in so eine redliche seele verliebt warst, dafs du, wie von einen strom hingerissen, zuletzt gar einen romanhelden aus ihm machest. Bei Cymbeline bist du schonent, aber doch sieht man den weibernarren dütlich genug vor sich. Dann seine königin, o die hast du waker gebrandmarkt. Nett ist die verschmitzte hexe gezeichnet. Was brauchte es mehr, einen auf so eine falsche canaille recht böse zu machen, dafs man sie mit einer peitsche waker abhabern möchte, was brauchte es mehr als deine charakterzüge; und da hast du gar nichts übertriebens — gewüfs es giebt noch tausent solche weiber die, wann sie ihre macht häten, es gewüfs nicht besser machten.

Da liefsest du einen guten, verbannten Posthumus in Rom so in eine gesellschaft kommen wie die gesellschaften überall sind, von guten und bösen menschen. Da ist ein redlicher Philario, danebend aber ein spitzbub Jachimo. Ha diesen Jachimo mufs man überall verfolgen, man kann kaum erwarten bis die rache kommt. Welch ein boshafter bube war dieser Jachimo, welch teuflische schwänke bot ihm sein spitzbubengenie dar. Als er in ihrem zimmer die unüberweindliche Imogen vor sich hatte, hätte er ihr nur einen schlaftrunk beibringen können, so wäre das kleinod vom arm nehmen und das mahl unter ihrer brust beguken ein bisgen natürlicher herauskommen. Welch rührende scenen, wo dieser kärl Posthumus von seiner Imogen untreu überzügt — wie er da in einer wuth über das schöne geschlächt herfahrt und auch seine mutter verdächtig macht — das war so natürlich — das schien ihm so wann er an seinen umgang mit Imogen dachte, wie fromm sie gegen ihn that, ihn zur enthaltsamkeit hielte — und dieser verruchte gelbe kärl, o konnte er anderst denken. Aber noch rührender, wie Pisanio den befehl zur ermordung bekam und Imogens verhalten, als sie die briefe las. Da möchte man den engel ins paradies führen und ihr einen zehnmal edlern Posthumus geben. Aber die einsideley wo Belarius, ein von zwanzig jahren her verbannter lord, mit seinen zwei gestohlnen königssöhnen Guiderius und Arviragus sich aufhielt, das ist reizend schön, — aber verziehe, Wiliam, hier bist du aber ein fürstenschmeichler. Ei, dafs doch fürsten extrablut haben sollten, das sich hier in dieser kalten wüste nicht verändert häte. Cymbeline war mir auch der rechte, du hätst ihm eine ander kappe aufsetzen müssen wie Heinrich dem fünften. Warum solte Kloten — doch nein, diesen hast du meisterhaft gezeichnet — solch einer

königin söhnchen — ein so vornehmer ochsenmäfsiger flegel hatst du nicht schöner malen können.

Aber soll das ein traurspiel, heifsen? Nein lieber Wiliam, es ist kein sonderlich traurspiel es hat mehr freudiges als trauriges, der streich den Jachimo zwüschend Posthumus und Imogens liebe spielt ist freilich traurig, aber er endet ja desto freudiger — oder soll das klägliche ende der königin — freilich dafs sie eine bösewichtin war, dafs die menschen so böse sind, das ist traurig — aber es ist ja befriedigend zu sehn, dafs bösewichter gestraft und der gute nach den leiden belohnt wird. Solls so traurig sein, dafs Guiderius Kloten den kopf abhaut und ihn per spafs die Themse herunter schikt, der königin zu sagen wie er gefochten habe — nicht so gar traurig, solche köpfe nützen nicht viel auf ihren rümpfen wann sie hundert jahr darauf stehen — nein das war lustig. Oder soll die schlacht so traurig sein — nein, dergleichen schlachten sind recht possierlich; die diente zum glück Posthumus, Imogens, Belarius und seinen königlichen helden, sie befreiten ja das extrablut Cymbelines. Was wird das für entzückte freude sein, zwanzig jahr verlorne söhne zu feinden, todgeglaubte Imogen zu sehen und diese einen wiedergebornen Posthumus zu hertzen, ein verrätherisches weib begraben und einen reüenden bösewicht Jachimo in den händen haben und gnade ertheilen. Gewifs ein charmantes lustspiel, du hast es zierlich gedrechselt, Wiliam, habe Dank dafür.

### *3. König Lear.*

König Lear soll vor uralten zeiten, schon zu zeiten Joas, könig in England gewesen sein. Der haubtinhalt dieses vortrefflichen spiels ist kurz dieser: Lear hatte drei töchtern: Gonerill, Regan und Kordelia. Gonerills und Regans männer waren herzog von Kornwall und herzog von Albanien. Lear, vom alter gedrükt, wollte seine tage ruhig zubringen und sein königreich seinen töchtern vertheilen. Er befragte sie um ihre liebe gegen ihn. Die zwei ältesten logen ihm viel süfse schmeichelworte von ihrer liebe und hochachtung vor, Kordelia die jüngste aber sagte aufricht und redlich heraus, sie liebe ihn, so viel die pflicht von ihr fordere. Dies zog ihr den hafs ihres vaters zu dafs er sie enterbte. Aber Frankreich heürathete sie ihrer tugend wegen. Die zwei ältesten bekamen das königreich und sollten wechselsweis jede einen monat ihren vater erhalten mit einem angedungenen hofstaat. Sie vergafsen aber ihre

keindespflicht und begegneten ihren vater grausam, dafs er zuletzt wahnwitzig im armen leben herumlief wie ein bettler. Ein graf von Kent hatte sich der Kordelia angenommen; wurde aber defswegen verbannt und gleichwohl nahm er sich des unglücklichen königs an und berichtete seine getreue Kordelia von seinem elend. Zelzt wurde ein krieg draus und alle, auch Kordelia, nahmen ein trauriges ende, usert dem herzog von Albanien, der nicht so viel antheil an diesen bosheiten hate. Auch hat der dichter eine grausame geschichte von einem graf Gloster und seinen söhnen Edgar und Edmund hineingeflochten. Der bösewicht Edmund, ein bastard, ward zum verräther an seinem bruder, seinem vater und an allem unheil schuld.

Dies ist mir eins von den allerschönsten stüken — es setzt alle lebensgeister in bewegung — ich las und konnte nicht aufhören, ich war ganz leidenschaft, bald in zorn entbrannt, bald so voll mitleid dafs ich weinen konnte, bald voll hoffnung, bald unwillig und aufrührisch in meinem busen — und wann ich wüfste dafs es eine fabel wäre, könnt ich mich nicht erwehren an jeder scene antheil zu nehmen. Ich war gantz in jennen zeiten, in allen gegenden, ich verfolgte die heüchlerischen häxen Gonerill und Regan und zupfte den eigenliebigen, liechtgläubigen Lear aus allen kräften gleich anfangs beim ermel. Ich begleitete mit tausent segenswünschen die gute Kordelia und den ehrlichen Kent. Ich folgte dem teüfel Edmund mit flüchen auf dem fufse nach und mochte seinem redlichen vater und bruder seinen busen entdeken, über berge und hügel laut ihn als einen teüflischen verräther ausrufen. Ich irrte mit dem edlen Edgar in der irre umher und verlor ihn im gebüsch. Ich fand den armsäligen Lear und seinen narren im sturm und wetter, und der gute Kent stiefs zu uns — wir fanden dich armer Edgar in einem elenden schopf — der arme Thoms friert. Wer konnte mich in der stube so in gräfsliches sturm und donnerwetter verwikeln, wer kann so die sprache eines ungeheürs, eines kobolden reden als du, grofser William. O ihr aufgeklärten zeiten, wo ihr die sprache verfeinert, alle künste aufs höchste gebracht und so viel hochfliegente geister zeügt, warum zeügt ihr keine Wiliams mehr, warum — warum nur so langweilige schwätzer, die halbe tage von einem gelben oder braunen haar, von einer bogichten nasen schwätzen; die gantze bogen füllen von dem hauch eines fürsten und in gantzen bändern die meinung eines andern von einem holzapfel zergliedern. Schreibt lieber wie man flöh und wantzen vertilge und den schneevogel stumm mache.

Gloster, edler Gloster, dein schiksal geht mir am nächsten unter allen; konntest du nicht wie Arthur um deine augen wimmern. — O dieser Kornwall ist ein ungeheür, er liefs sich nicht wie Hubert erweichen —. Aber ich habe des redlichen bedienten hieb einen wackern nachdruck gegeben, dafs er sich verbluten mufste. Armer, guter Gloster, du hasts erfahren was es ist, ein paar holde augen zu verlieren, sich einen boshaften teüfel aufs gesicht stampfen lassen, den man noch so gut bewirthen wollte. Wie liebenswürdig bist du noch, blinder mann. Erst da du dein gesicht verloren hattest, siehst du, siehst du dafs du betrogen wurdest, dafs dein sohn Edgar edel und dein Edmund ein unnatürlicher böswicht ist. Doch noch ein glück für dich, dafs du wieder deinem Edgar in die hände fielst. Welch eine scene, wo er dich auf eine höhe führt und da die schauderhaften abrgründe, eine förchterliche tiefe beschreibt, wo du so gerne hinab spreingen möchtest. Armer, elender mann; kein wunder — bemeistert sich ja unser die ungeduld, wenn wir nur zahnweh haben. Aber auf diese art in der welt zu leben — dem denkt man nicht nach — eines paar augens auf diese art beraubt sein, wo die löcher noch schmerzen — so stokfeinster in der welt herum irren, welche mit solchen tyrannen angefüllt, die eim stündlich was ärgers drohn — dem mufst wohl eine solch gräfsliche tiefe ein sanftes bethe dünken. Wie wohl thuts eim zulezt, den gottlosen buben Edmund, die ungeheüern Lears-töchtern gerächt sehen. Aber was hat nun Gloster davon? Edgar, Kent und Albanien allein haben dies vernügen es zu sehen. Warum mufste doch Lear und seine schöne Kordelia ein opfer des todes werden? O Kordelia ich könte deinen mörder zwanzigmal erdrosseln, ohne eine mitleidige miene zu machen — aber Lear häte doch noch ein weilchen leben können

---

## Zwölfter Band. Drey Traurspiele.

1. Romeo und Julie. 2. Hamlet. 3. Othello.

### 1. *Romeo und Julie.*

Das ist vortrefflich, dafs man drei die allerschönsten stük auf die lezt behalten, wiewohl ich Lear in diesen und Romeo und Julie in jenen band verlegte. Romeo soll eine wahrhafte geschichte sein, oder die geschichte dieser zwei unglüklich liebenden, will ich sagen,

soll eine wahre begebenheit sein, die sich zu Verona, zu anfang des 14. jahrhunderts soll zugetragen haben. Es ist freilich ein artiger stoff zu einem spiel und durchaus scheints auch nur ein spiel. Das unglück der liebenden dünkt ein doch romanhaft, seis wahr oder nicht. Montague und Kapulet, zwei angesehene geschlächter in Verona, die von langen zeiten her in hafs und feindschaft lebten, zwei häubter dieser geschlächter gleichen namens, haten keinder die sich heftig in einander verliebten. Romeo, Montagues sohn, und Julie, Kapulets tochter — diesen war es unmöglich einandern öffentlich zu heirathen, wegen der feindschaft ihrer eltern. Ein pater Lorenzo kopulierte sie im geheim — hernach sollte Julie einen Paris heürathen — dieser pater erfand aber eine list, dafs sie durch einen trank am hochzeitstag eine leiche war, schikte einen boten an Romeo, dafs er seine Julie um bestimmte zeit aus ihrer gruft erwachend abholen und entführen sollte. Dieser bote verfählte Romeo. Wil er schon von ihrem tode gehört und von der list nichts wuste, eilte er nach ihrem grabe, findt sie, meint sie sei tod wo die stunde ihres erwachens beinahe da war. Er duellirt noch mit Paris, der eben auch ihr grab besuchte, trank gift und sank tod in ihr grab hin. Indefs erwachte Julie und sieht all dies erbärmliche spektakel, feindt einen dolch und ersticht sich selbst. Pater Lorenzo, voll bestürzung, entdekte was er von der sach wufste. Indefs waren diese zwei opfer ursach zum frieden dieser häuser. Gewüfs ist es ein treffliches stük, ein charmantes spiel, und doch dünkts mir nur ein spiel. Die zwei verliebten kommen mir so stettig vor und melancholisch, so feinster und eigensinnig, dafs mir ihr schiksal nicht sonderlich nahe geht. Julie hat Romeo kaum gesehen so sagt sie schon, das grab sei ihr brautbethe, wann dieser mensch ein verheüratheter sei — eh sie ihn noch kandte. Ei, das ist zu hastig. Und Romeo liebte vorher so sterblich und nun ist er in Julie den ersten augenblick verliebt und den ersten augenblick sterblich verliebt, rasend verliebt. Er schwärmt daher wie ein wahnwitziger, so unbedacht hitzig — ich häte bald gesagt wie ein narr. Aber just zwei solche geschöpfe brauchts zum selbstmorden. Die personen sind sonst, wie mich dunkt, trefflich karakterisirt und doch reden die meisten so schwühl und feürig daher, so hoch und schwärmerisch, wenns gleich die kaltblütigsten kärl sind. O dichter, hier kontest du dein feüriges ungestümes genie gar nicht verleügnen, nur nicht ein weilchen verbergen. Alle personen treten daher und reden deinen götterton. Nein, ich lüge, die bedienten Kapulets, Grogorio und Sampson sind — was sind sie —

errathen sollen. Da giebt es brüder — o so herzliche brüder — soldaten auf ihren posten, die da in der einsamen nacht so brüderlich gedanken wechseln und gerade so denken wie einer, der kann denken, bei nacht denkt — in der mäusestillen mitternacht, wo all des himmels herrlichkeiten so majestetisch und ruhig ob unsern köpfen hinschweben. Die heilige stille, ein sanftes swirren um uns her, das dumpfe getöse fort — immerfort rollender bäche — und dann der schwarze flor — das all, die geister so belebt machende todesbild — sollte Francesko, solte — o wer solte nicht denken und viel denken! Kein wunder wenn geister sich in solche nächte verlieben, kein wunder, Hamlet, dafs deines vaters geist diese holden schatten ausliest um dir aus jener welt bericht zu sagen. Doch ich will nichts von geistern bis dies gehäus zerfällt — dann, dann, o dann all ihr schaaren guter wohlthätiger geister, dann nehmt meinen nakten geist in euere gesellschaft auf. Hamlet, Hamlet — ha dein grillisieren, fantasieren über gegenwart und zukunft, über leben und tod, schlafen und träumen und all der räthselhaften dinge — ha das macht einen so voll gedanken — nicht unruhig — nein sanft träumend, dir nachspürend in der anmuthigsten sphäre. — Und dein wahnwitz, Hamlet — nein man sollte glauben, die andern, nicht du seien wahnwitzig — Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, Osrik — o die sind wahnwitzig. Dein lesen da und deine antwort — ha der satirische bube da schreibt, alte männer haben graue bärte — und dort wolltest du Güldenstern pfeifen lehren — ja du warst mir auch der rechte pfeifer. Aber auf dir möcht ich nicht pfeifen und doch bist du mir die liebenwürdigste pfeife — sonderlich wenn dein rauhstes tonloch verstopft wäre. Nur etwas mehr milde, göttliche milde, dann wärst du ein halbgott, die schönste seele. Und dein Horatio, dein freünd, den du so reitzend beschreibst, o so ein freünd ist mehr werth als eine halbe welt. O welt warum bist du so dünn besäät mit solchen freünden, solch redlichen seelen, solch edlen herzen. O ihr himmelssöhne, wo ihr immer seid, wohl euch, ewig wohl; ihr tragt einen himmel in eüerem busen, ruhe und segen wird eüeren seelen folgen, die schaaren geister solcher engelssöhne werden eüere überfahrt besorgen, euch mit jauchzen in ihre frohen säligen gesellschaften aufnehmen. O last immer die falschen freünde am weg stehn, lächeln und lächeln und süfse gesichtli machen, die bittern zahner ihre zähne blöken — nur getrosten muths, der himmel spottet der list des schlangengeschlächts, er hasset die falschen herzen, angst und unruh folgt ihren tritten — weint ihnen doch eine wehmüthige thräne, ihr redlichen seelen, dann sie sind

arme, elende geschöpfe. — Doch ich verliere mich, möchte um viel kein prediger sein. Die scenen von Ophelia sind rührende auftritte — ihre wahnwitzigen liederchen, so sanft eindringend, welche mark und bein mit einer wehmuth füllen. Wann die königin Gertrude nichts gutes gethan, hat sie doch dies gethan, dafs sie ihre todesart so hertzdurchdringent beschrieben. Man mufs dir mit wehmüthigen schritten in die fluth hinein folgen, du schuldloses, zartes lämmchen, wann dich der strom so fortwellzt und du wie eine wassernimphe singent daherfahrst und im triumph dem tode zueilst.

Aber alles übertrifft die scene wo die todtengräber ihr grab machen — gewüfs die kärl könten nicht netter gezeichnet sein. Wie Hamlet und sein freünd Horatio so zusehen wie die kärls mit den knochen und schädeln herumspielen und sie so drüber kriteln und schlüsse machen. Gewüfs Wiliam, du hast diese scene auf einem kirchhof gemacht — ich weifs wie da eim die gedanken im kopf rumwirbeln, wann das todtengebrumm der gloken durch die ohren fahrt und das klaggeheül der weiber und all die traurigen feierlichkeiten so eindringen. Ja, ja Wiliam, da fahren tausent gedanken durch den kopf die man sonst selten denkt. Dein Yorik, Hamlet, dein Yorik — ich weifs wie nahe das geht, wenn man erst sieht die knochen eines vaters heraushudeln — wie das all durch die seele fahrt. Gott, was sind die menschen! Konnten du und Leartes bei allen diesen feierlichkeiten noch so heftig ineinanderfahren. Ach das brutale ding, der mensch thuts nicht anders, so lang er luft in sich zieht. Nein, Hamlet, du und Leartes haben sich menschlich edel verhalten, einen anständigen frieden gemacht. Leartes hatte recht, böse auf dich zu sein, warum hast du seinen vater vor eine ratze erstochen; — schon er ein geselliger, plauderhafter hofmann wär, so war er doch sein vater — und Leartes gefählt mir wohl. Aber gegen Rosenkranz und Güldenstern bist du streng, — villicht wufsten sie gar nicht um den befehl, dich hinzurichten, und doch gabst du ordre, sie so traurig hinzurichten. Wie mögen die männer augen gemacht haben, dafs man sie schnell zum blok führte so bald sie nur einen fufs ans land setzten.

Den übertünkten königlichen heüchler hast du gar zu gut gezeichnet. Aber warum hast du auf dem duellplatz — Hamlet warum hast du nicht das billet wegen deiner hinrichtung hervorgezogen, deinen verräther entdekt und deine und Leartes wuth auf ihn gerichtet und dem traurigen spektakel ein ende gemacht.

Ich möchte dies stük auf der bühne sehen spielen — und da dünkts mich ich wolls lieber so — meine immer es sei schade drum.

Gewüſs man muſs es verderben — ich glaube nicht, daſs man so leicht ein gesicht feinde das zu Hamlets charakter paſst. Königs und seiner Gertrude giebts genug, Polonius, Rosenkranz und Güldensterns auch. Aber die scene, wo der geist in voller rüstung auftritt, und wo die todtengräber auftreten und man das sanft schlafende täubchen zur ruhe hinsenkt, die müssen gewüſs verhunzt werden. Nein so lebhaft kanns nicht vorgestellt werden als wie man sichs vorstellt wenn mans liest. Genug, Hamlet, du bist ein wundervoller mann. Häte dich nicht ein groſser künstler gemacht so wärst du nicht was du bist — aber du hatest auch ein schweres geschike zu tragen.

*Drittes Stück. Othello.*

Komm, schwarzer henker, komm, mache den beschluſs. Ich habe dich nicht hindenher geordnet, du kommst mir sonst zuletzt. Wanns an mir gelegen häte, lieſs ich dich nicht so hintendreintrappeln, du warst mir zu schwarz. Nein, im ernst, du bist nicht so schwarz wie Aron, aber doch schwarz genug um von einem schlauen teüfel verführt zu werden. O dichter, warum muſstest du eben das grausamste stük auf die letze sparen, wilt du deinen weichherzigen lesern zur letze noch übel machen, daſs sie dich unmuthig und böse wegwerfen. Gewüſs du hast dies barbarische stük darzu eingerichtet — und wann ichs hundertmal lese und zehnmal mir als ein gedicht vorstellen will, so kann ich mir doch so gewüsse, wehmüthige übligkeiten nicht erwehren. Du hast alles so unter einen hübschen mantel verstekt, alles so süſs und glatt ineinandern verwebt und lassest zuletzt auf einmal das ungeheür los. Du hast erst den mohren viel zu gut gezeichnet und allzuviel rühmens von ihm gemacht, daſs man dies gespenst nie hinter ihm suchen würde. Desdemona hast du zu einem engel — daſs man nie glauben würde daſs ihr solches begegnen könnte, gemacht; daſs der himmel je zugeben würde, daſs solch ein neidischer teüfel wie Jago diese reizende unschuld dahinbringen solt. Du hast ein ganzes corps gutmüthige menschen geschaffen und unter sie einen feinen teüfel hingestellt, den sie alle wie einen engel des lichts verehren. Sollte einem da nicht schweindlicht werden, der so zusehen muſs, wie sie alle diesen teüfel zu ihren rathgeber machen, wie gottlos unverschämt er sie hintereinandern hezt, wie sie in der letzten noth noch ihre zuflucht zu diesem bösewicht nehmen, der ihnen trost zuspricht und doch st allen den hals bricht. O dichter, dichter, du hätest den teüfel

selbst nicht häfslicher können zeichnen, in einem so ehrbaren gewand. Das herz schwillt eim von anfang her empor — man möchte immer helfen und helfen und diesen schwarzen verräther entdeken. Aber da hilft nichts — die andern, Othello, Kassius, Desdemona, Roderigo, alle, alle müssen immer wie schwätzhafte närrische keinder dastehn und dieser feürdrache Jago allein regiert das spiel. Und wies aufs äufserste kommt, mufs sich Desdemona da stellen wie ein kalb beim schlachtbank, das zittert und schlottert, aber kein wort sagt. Mufs eim das herz nicht klopfen, wann man diesen wüthenden mohren sieht sein schuldloses, folgsames lämmchen zu bethe schiken und sein vorhaben weist und sie in ihr schlafzimmer verfolgt, ihre ängstlichen ahndungen, ihre worte, gebett und geberden, alles sieht und hört — möchte eim das herz nicht zerspringen, wann man diesen wüthenden tiger sieht zur thür hinein kommen und diesen schlafenden engel noch küssen — das alles gienge noch hin, wann dieser mohr in seiner wuth zuführe; aber er muste noch so lange zaudern — man mufs ihn noch hören diesem engel den tod ankünden und sie sehen wimmern, beben, hören bitten: nur bis morgen — töde mich morgen — nur noch eine halbe stunde, nur noch ein gebet lafs mich thun. Es ist zu spät, sagte der wüthende tiger. O das geht über alle fassung hinaus. Welche verdammte teüfelsstreiche hat dieser unerhörte Jago gespielt. Roderigo, ein leichtgläubiger edelmann, hat er so lange am narrenseil herumgeführt, ihm all sein gelt abgelokt, ihm immer versprochen Desdemona in die arme zu führen — und zeletzt verwikelt er ihn bei nacht und nebel in einen duell und verspricht ihm beizustehen — Kassio war sein gegner und Jago hasste ihn auch. Da geht der verruchte bube Jago und sticht Kassio ein bein durch, und als Roderigo verwundet zu boden lag und jämmerlich um hülfe schreite, gieng er und erstach ihn selbst. Kassio hat er mit Desdemona teüflisch verleümdet, indem er dem Othello weifs machte, sie giengen auf eine unerlaubte art miteinander um — und dies hat er auf eine so eigene art gethan, auf eine so schlaue und verschmitzte art, dafs kein mensch böses argwohnen konnte, jedermann hielt ihn noch für den brävsten mann. Aber seine Emilie mochte wohl wüssen, was sie für einen mann hate — aber häte sie es früher geoffenbaret — doch ehleute entdeken einandern auch nicht gern ohne noth; — aber es wäre dein eigen glük gewest Emilia, du mustet deine zu späte relation mit deinem leben bezahlen. Und die gute Desdemona muste ein opfer der hölischen wuth werden, die dein ehrloser Jago ausgebrütet hate.

Der redliche Kassio dauert mich auch in die seele. Muste er doch durch dieses teufels schlaue bosheit so in verdriefsliche händel verwikelt werden — und das alles so unschuldig; muste sich da auf dieses erzschelmen verrätherische veranstaltungen hin betrinken und im rausch hitzig werden welches ihm die kassierung zuzieht. Da muste noch der arme Kassio seine zuflucht zu diesem erzfalschen freünde nehmen. O Kassio, hätest du gewufst was es heist, einem falschen kärl in die hände fallen, hätest du gewust, dafs eben dieser freünd schuld an deiner kassierung war, hätest du gewust mit was für einem noch viel gröfsern unglük dieser teüfel schwanger gienge — o dann hätest du allen diesen schröklichen traurscenen vorbeügen können. Ha wann mans allemal wüste, aber diese falschen teüfel schleichen im feinstern wie die kröte. Welch unheil hat die schwarze falsche bosheit schon angerichtet. Wie mancher redliche schlaft und träumt ruhig in seinem bethe, indefs ein verruchter Jago für ihn wachet, um sein glük zu untergraben, ihm verfluchte loterfallen in den weg zu legen. Der redliche erwacht froh und geht ruhig seine strafsen, der falsche teüfel schleicht nebenher und leitet ihn als freünd mit einem lächelten gesichte, bis er in der schleinge ist, oder er schleicht von ferne nach um seine boshaften augen an dem fahl seines unschuldigen opfers zu weiden. Aber — o ihr Jagos, ihr seid elender dran als alle euere opfer — ihr webt eüer garn, gleich tyrannischen spinnen, und hokt irgend in einem winkel — kommt eine unglükliche fliege von welchem ende der welt hergeflogen und hengt sich an den geringsten faden eüeres gewebs so ist sie eine elende gefangene von euch. Aber wenn ihr recht voll gestopft seid von dem blut dieser armen so gebt ihr ein recht fettes opfer für irgend ein ungeheür der nacht. Wifst, es ist eine wiedergeltung — rache wartet eüer. Und wann ihr zu tausenten irgend an einem ort zusammenkommt in der andern welt, so braucht es weiter kein teüfel — ihr Jagos, ihr werdet eüch teüfels genug sein. Gott — Gott bewahre mich vor eüerem garn, vor eüerer gesellschaft und vor eüerem theil in ewigkeit. Meine seele komme nicht in eüeren rath und eüer bild sei ein panzer für meine brust, dafs kein falscher gedanke hineinfliege.

---

Nun mein theürer, mein hochwerther Sir Wiliam, nun hab ich alle deine stüke durchgangen, nun will ich abrechnen mit dir, aber ich werde dir tausent dank schuldig bleiben — wenn du auch mein gerührtes herz und den nutzen, den du bei mir geschafft, für dich auch noch so hoch anrechnen wirst. Ich vor mein theil bringe dir ein opfer — so grofs es sein kann ohne abgötterei zu begehen — ich zehle dich unter meine heiligen und verehre dich in deinen werken als einen liebling des himmels, als einen grofsen hofmann des gröfsten königs — und wenn ich je die unverdiente gnade geniefse, bei diesem heiligen korp nur der allergeringste zu werden, solst du die ehre haben, mein werber zu heifsen. Doch was sollen diese verblümten reden, dies ungereimte lob. Ich beneide dich nicht, dafs dich der himmel besonderer gnade gewürdigt — du hast der welt deine gaben mitgetheilt und für deine treü wirst du von einer mächtigen hand belohnt werden, ohne den lohn, den dir ein wurm giebt, der auch von gleicher gnade leben und alles hat. Aber das sag ich noch, wenn die grobe welt deine arbeit verstünde — es könnte nicht anders sein, du müstest mehr nutzen schaffen als milionen schwatzhafte theologen mit allem ihrem kram. Aber sie verstehts nicht, sie meint, du soltest all die schandthaten und liebespossen, die von zeit zu zeit in irgend einem weinkel der erden sich ereignet haben, verborgen halten und nicht ans tageslicht bringen. Die armen leüte! — Warum sind denn Davids und anderer israelitischen könige thaten geschrieben worden? Ich verehre deine gemälde — sie sollen in meinen zimmern und überall vor meinen augen hangen. Ich habe immer stoff zu denken, und meinen gang zwüschen allen klippen hindurchzurichten, die ich vor augen sehe.

Nun hab ich den haubtinhalt aller 36 stüke in diesem kleinen bändchen, welches mich mehr freut, als wenn ich alle Stapferschen werke abgeschrieben häte.

1. Gleich im ersten stük, welches mir eins von den schönsten ist, hab ich bilder von böswichtern und von ehrlichen menschen, einen guten Gonsalo und einen bösen Antonio. Kaliban, Trinkulo, Ariel sind wunderbare geschöpfe, die einem mehr denkens machen als hundert alltagsmenschen.

2. Im zweiten habe ich wenigstens einen Squenz, Zettel, Schnauz, Schnok, Flaut, Schluker, in denen ich eine halbe welt sehe.

3. Im dritten hab ich ein paar freunde, Proteus und Valentin,

zwei frauenzimmer, Julie und Silvia, und zwei bediente, Skeed und Lanz, welche sechs personen meine ganze aufmerksamkeit nach sich ziehen und rege machen.

Doch ich bin müde — Ich habe mir zwar vorgenommen, alle stüke noch einmal durchzugehen und alle personen, die mich am meisten interessiert haben, in eine reihe hierher zu rangieren. Aber das feür hat ein bisgen nachgelassen — ich müste alle wieder durchlesen und die flammen wieder anblasen, ohne welche keine feder fliest und alles geschrieb einen abscheülich langweiligen ton bekommt, — und zudem dachte ich doch es wäre wiederholung, indem ich keine von denen mir wichtigen personen unbemerkt gelassen und ein gedanke über jeden karakterzug gemeldt, den wenigstens ich in der folge wieder verstehe. An vielen orten hab ich weniger geschrieben, als ich schreiben mochte, weil ich oft selbst gegen meine gedanken mifsträüisch war — und weiter nicht gern gegen mich mifstrauen erregen möchte.

Und nun, ihr meine besten, lieben, günstigen herren kritiker meiner kritik — aber ich leügne es schlechtweg, ich habe keine kritik gemacht, es mag auch dreinsehen wie es will — ich hate pur allein die absicht, aus allen stüken des vortrefflichen Shakespeares etwas in ein bändchen zu samlen, was mir aus einem jeden das schönste, das angenehmste wär, damit ichs beisammen häte, wovon in jedem stük gehandelt wurde. Nehmt mirs nicht übel ihr meine theüren herren freünde, die ich im hertzen hochschätze, ohne dafs es der grobe körper und der ungewöhnte mund bezeugen kann. Verzieht mir wo ich das schönste, das beste verfählt, ich gebe mich vor keinen kenner des schönen dar — doch werde ich auch dürfen meinem eigenen geschmak folgen wie ein anderer freier weltbürger. Aber ich bin doch nicht so dumm, mein geschmak vor delicat und gut zu glauben — und wans ich glaubte so dächte ich doch dabei, ich häte diese thorheit mit andern grofsen weltbürgern gemein.

Ich hete dieses etwas meinen besten gröfsten herren freünd und wohlthäter dediziert, wenn ich es werthgehalten häte auch nur einem lieben Bertold zuzueignen (der doch ein altes weibermärchen nicht verachtet und die arme schneke im weg würdigt mit seinem schuh zu überschupfen), geschweige einem so grofsen, von lauter güte fetten herren. Doch weifs ich, dafs Sie und jede edle seele dies unmündige etwas — oder nichts, wie man will, nicht verachten oder ausspötteln würden — und ein gutes lächeln verdient es und nicht mehr — und ein in einer hohen sphäre fliegender geist wird es nie zu gesicht bekommen. Ein solcher, der wie ein bube, de

in dem gipfel eines kirschbaumes hokt und sich mit den besten kirschen füttert, einem armen tropf, der unter dem baum sizt und hinauf gähnt und doch nicht klettern kann — spöttisch herab lächelt — komm, komm herauf armer schelm — komm, komm — ei wie sind doch das so gute kirschen -- dems aber nie in seinen sinn kommt, ihm eine hand zu bieten und herauf zu helfen, der ihm noch einen schupf gäbe, wenn er wollte klettern lernen — und wenn kirschen da wären, dafs sie die vögel des himmels nicht alle auffressen könnten.

Dank eüch ihr edlen seelen, die belohnende hand des höchsten wird eüchs vergelten, die ihr hie und da einem armen tropf an die hand geht mit rath oder that, die ihr nie glaubt, dafs ihr nur für eüch in der welt seit, nie zweifelt, ob ein schmutziger baur mit haaren überwachsen auch eine seele habe, denen nichts zu gering, nichts zu armsälig ist eines bliks zu würdigen. Und nun dank, tausent dank, meinem guten, besten herren, den ich im innern ohne worte verehre und hochschätze, der mir nebst andern guthaten auch dieses schöne werk in die hände geliefert. Ich kann nicht schmeicheln — und wollte der himmel, kein schmeichler mifsbrauchte Ihre güte — dank sei Ihnen, und kein dank bringe Sie aus der stellung der lautersten absichten — dank sei Ihnen für das gute an jedem andern — aber nicht ich — der himmel dank ihnen — aus meinem dank können sie nichts kaufen. Gott weifs, wie sehr ich alle guten redlichen seelen liebe, wie viel ich meine besten freünde, ja die ganze H. Z. E. gesellschaft ehre, wie sehr ich wünsche, und wie stark ich mich bemühe, ihrer würdig zu werden, meine seele von allen unlautern fleken zu reinigen und auch eine je lenger je bessere seele in meinem busen zu tragen. Man mag mich auch halten wofür man will, gleichviel — einer weifsts — und wo ich mich auch immer betriege und in einem andern irre — 's macht nichts — wann ich frieden in meinem busen und eine halbe welt voll gute seelen um mich denke — Gott, welche wollust!

Nun noch einen dank und dann weiter meine empfehlung. Dank vor den lieben Sir William Shakespeare und nun meinen urlaubpafs — aber noch nicht meinen abschied. Heil und segen müsse ein edles paar begleiten, friede und ruhe bis in späte jahre hinauf. — Ein liebes paar, das der himmel zum wohlthun gemacht, das seiner bestimmung mit willigem herzen und frohem gemüthe folget, müsse im grauen alter noch grünen und blühen, nie müsse der unfreündliche Boreas mit seinem mürrischen surren ihre spätesten tage belästigen, alles verdiente lob müsse nie unedle wirkun-

machen und das falsche schmeichlerwort von ihren ohren zurückprellen; bosheit und undank müssen verschanzte herzen antreffen und nie ihre unedlen absichten erreichen; verehrer und kenner der tugend müssen sie im herzen segnen, redliche wünsche als opfer vor dem thron des höchsten hinlegen, und sie ihrem lohn in der ewigkeit mit frohen bliken entgegen sehen. Amen!

---

## Druckfehler.

Der drukherr bittet um gütige nachsicht, die druckfähler, die ohne zweifel häufig sind, selber zu verbessern, indem die buchstaben wegen häufiger arbeit nur bei nacht und nebel gesezt wurden — und der setzer sonst nicht der accurateste kärl ist.

# Ueber Shakespeare's Quellen zu König Lear.

## Ein berichtigender Nachtrag zu meinen 'Shakspere-Studien', Band III.

Von

**H. Freih. von Friesen.**

Die Quellen, aus denen Shakespeare den Stoff zu seiner grofsen Tragödie 'König Lear' nach gangbarer Meinung geschöpft haben soll, stehen mit der Conception desselben in der Hauptsache nur in loser Verbindung. Auch hat wol Niemand behaupten wollen, dafs diese in einer der angezogenen Quellen annähernd so vorbereitet läge, wie diefs bei dem Cyclus seiner vaterländischen Historien der Fall ist. Aber es lohnt wol der Mühe die Frage zu erörtern, ob eine dieser Vorlagen Shakespeare die ursprünglichen und wesentlichen Motive zu der tragischen Gestaltung des Ganzen an die Hand gegeben habe. In dieser Beziehung sind meine Auslassungen in dem III. Theile meiner 'Shakspere-Studien', soweit sie hierher gehören, ungenügend. Sie enthalten aber auch in Bezug auf ein wichtiges Detail eine unrichtige Behauptung. Das ist der Grund meiner nachträglichen Berichtigung.

Zuerst fragt es sich, ob Shakespeare durch irgend einen seiner Vorgänger in der Behandlung desselben Stoffes das ursprüngliche Motiv der gesammten tragischen Ereignisse in derselben Weise aufgefunden habe, wie er die Theilung des Reiches unter die beiden ältesten Töchter Lears darstellt?

In Holinshed's Chronik ist das nicht der Fall. Die betreffenden Stellen lauten (nach Simrocks Uebersetzung):

Als Leir zu hohen Jahren gekommen war und das Alter ihn mürrisch machte, gedachte er die Gesinnungen seiner Töchter gegen

ihn zu prüfen und die, so er am meisten liebte, zur Nachfolgerin im Königreiche zu machen.

Dann folgt:

Er verheirathete die beiden ältern Töchter, die eine an den Herzog von Cornwall, der Henninus hiefs, die andere an den Herzog von Albanien, dessen Name Maglanus war, und befahl und verordnete, dafs zwischen ihnen *nach seinem Tode* sein Land getheilt werden solle, dessen eine Hälfte er sogleich ihren Händen übergab.

Endlich wird erzählt:

Da Lear sehr alt wurde, währte es beiden Herzogen, die seine ältern Töchter gefreit hatten, zu lange, bis die Herrschaft über das Land in ihre Hände kam; sie erhoben sich daher gegen ihn in Waffen und beraubten ihn alles Regiments unter Bedingungen, die Zeit seines Lebens gelten sollten. Nach diesen ward ihm eine Summe ausgesetzt, von der er seinen Hof unterhalten sollte; aber im Fortgange der Zeit ward sie sowohl von Maglanus als von Henninus verkürzt.

Die Verschuldung der Töchter gegen ihren Vater ist zwar hier nicht direct ausgesprochen, sondern der Hauptvorwurf den Schwiegersöhnen zugewiesen; doch wird jene im Folgenden genügend hervorgehoben. Mit dieser Darstellungsweise stimmen alle älteren Geschichtsquellen von denen später zu reden sein wird, im Allgemeinen überein. Nur das Motiv, warum Leir seine Töchter um ihre Liebe habe befragen wollen, hat Holinshed anders ausgedrückt.

Als fernere Quelle Shakespeare's wird das Gedicht: *'How Cordila in despaire slew herself, the year before Christ 800'* in: *The Mirror for Magistrates* angeführt. In Str. 13 sagt Cordelia:

Dann gab er, zugleich mit Albanien, meine Schwester Gonerell, die älteste unter uns Allen, an den Prinzen Maglanus: auch befahl er meine Schwester Ragan solle Hennine (zum Gemahl) haben und als Mitgift Cambrien und Cornwallis. Nach ihm sollten diese sein ganzes Königreich haben. Beiden gab er es frank und frei, doch mir gab er durchaus nichts als Mitgift.

Als sie dann berichtet hat, dafs sie der Prinz Aganippus von Frankreich zur Gemahlin genommen habe, fährt sie Str. 16 fort:

Doch während ich diese Freuden in Frankreich genofs, wurde mein Vater Leir in Britannien gewaltig alt, weshalb seine Töchter, um sich selbst zu erhöhen, begehrten das Reich nach ihrem Willen zu beherrschen. Ihre frühere Liebe und Freundlichkeit erkaltete, ihre Gatten erhoben sich als Rebellen ohne allen Grund zur Empörung und rissen seine Krone und seine Rechte an sich.

In diesen beiden Darstellungen ist also nicht von einer sofortigen Entäufserung Leirs aller seiner königlichen Rechte und Besitzungen an die ältesten Töchter die Rede. Es handelt sich vielmehr um eine Erbbestimmung, bei welcher ein Theil des Königreiches an die Töchter und Schwiegersöhne übergegangen und ein anderer Theil dem König verblieben, dann aber von den undankbaren Kindern gewaltsam geraubt worden ist.

Bei Spenser (Faerie Queen B. II, C. 10, St. 27—32) ist der Hergang nur episodisch behandelt und die Abtretung der königlichen Rechte Leirs an seine Töchter nur summarisch berichtet. Scheint es auch nach den Worten und dem Zusammenhang, als ob der epische Dichter in Bezug auf die rücksichtslose Aufopferung Leirs gegen seine Töchter mit dem dramatischen mehr übereinstimme, so kann die betreffende Stelle doch kaum den Werth einer Quelle für diesen gehabt haben.

Anders ist es mit der Ballade. Die betreffende Strophe lautet:

(Lear spricht) Deiner Schwestern Liebe ist mehr, als ich verlangen kann, diesen gebe ich zu gleichen Theilen mein Königreich und Land, meine erhabene Stellung und alles mein Vermögen, so dafs mir von diesen deinen Schwestern bis zu meinem Todestage mein Unterhalt liebevoll gewährt werden möge.

Doch wissen wir ja überhaupt nicht, wie Percy (B. II, XV) bemerkt und ich in meinen Shakspere-Studien nicht unerwähnt gelassen habe, ob die Ballade älter ist als das Drama.

Sonach bleibt als die einzige Vorlage, an welche sich Shakespeare hinsichtlich der Handlungsweise Lears im Beginn der Handlung gehalten haben könnte, nur das alte Drama übrig. In diesem vertheilt allerdings der König alle seine Besitzthümer und Kronrechte, mit Uebergehung Cordelia's, an seine ältesten Töchter ohne allen Vorbehalt. Nur vermuthungsweise liefse sich vielleicht annehmen, dafs in Nauclerus, den Valerius Herberger bei seiner Besprechung von dem Undanke der Töchter Lears als seine Quelle anführt, die Sache eben so wie von Shakespeare vorgestellt worden.

Doch wozu das? Es könnte sich nur darum handeln, für das harte Urtheil, nach welchem die Eingangsscene in König Lear für 'absurd' gehalten werden dürfte, — wie Goethe, ich erinnere mich nicht wo, gesagt haben soll — eine Milderung durch den Hinweis auf eine genügende Autorität zu finden. Sollte ich indessen in meinen Shakspere-Studien nicht genug gethan haben, um dieses Urtheil, auch abgesehen von jedem derartigen Hinweis, als ungerecht zu bezeichnen, so mögen noch wenige Worte hinzugefügt werden.

Valerius Herberger führt, wie ich bemerkt habe den alten Reimspruch an: 'Wer seinen kindern giebt das Brod, und leyt im Alter selber Noth, den sollte man mit Keulen schlagen todt.' Solche alte Sinn- und Kernsprüche enthalten in ihrer derben Ausdrucksweise in der Regel erfahrungsmäfsige Wahrheiten, die zwar für den gesunden Sinn des Volkes gewisser Mafsen auf der Hand liegen, aber doch oft genug aus den Augen gesetzt werden, um gern in sprichwörtliche oder so zu sagen mnemonische Form gefafst zu werden. Es ist doch wohl anzunehmen, dafs Shakespeare's Verstand und Einsicht mindestens auf derselben Stufe gestanden habe, wie der Mutterwitz des gemeinen Volkes. Es kann ihm also schwerlich entgangen sein, dafs die Handlungsweise Lears, wie er sie vorstellte, wenngleich für thöricht, doch aber nicht für ungeheuerlich oder aufser aller Wahrscheinlichkeit liegend zu erachten sei. Aber warum bediente er sich nicht der mildern Modalität, wie sie ihm die historische Ueberlieferung an die Hand gab? 'Für diejenigen, denen meine Auslassung darüber in meinen Shakspere-Studien nicht genügt, habe ich die einfache Antwort: Weil das Schicksal Lears nach der geschichtlichen Tradition recht kläglich und bedauerlich, aber nicht tragisch war. Er unterliegt nach derselben dem Schicksal der Schwäche gegenüber der Gewalt, nach Shakespeare dagegen seiner Individualität. Nach jener war der genügende Boden zu der tragischen Schuld nicht gegeben, in Folge deren ihn auf dem natürlichen Wege von Ursache und Wirkung ein noch härteres Verhängnifs traf, als wenn er mit Keulen todtgeschlagen worden wäre. Dafs er durch sein thörichtes Beginnen nicht blofs sich selbst, sondern, ähnlich wie Oedipus, sein ganzes Haus in den Untergang hinabrifs, wird man nicht für milder halten wollen.

Doch vielleicht liegt die Berechtigung zum Vorwurf der Absurdität nicht in dem Gegenstand allein, sondern mehr noch in der Darstellungsweise. Man könnte zwar denjenigen, die sich allzu vertrauensvoll auf Goethe's Verdict berufen, einfach antworten: *Quod licet Jovi, non licet bovi.* Aber wenn auch die Erhabenheit Göthe's ihm als Freibrief dienen kann, ein so absprechendes Urtheil zu äufsern, so kann doch ein Mangel hier vorliegen, der auch von untergeordneten Geistern gerügt werden darf. Das scheint allerdings der Fall zu sein mit der ersten Eingangsscene zwischen Gloster und Kent, dann mit dem von König Lear ausgesprochenen Motiv zur Befragung seiner Töchter um ihre Liebe und endlich mit der Art der Vertheilung selbst. Für alle drei Momente kann man sich zu

Gunsten Shakespeare's auf keine der bisher angeführten Quellen berufen. Nach keiner ist die gleiche Vertheilung des Landes so bestimmt von vornherein ausgemacht, wie wir dies beim Beginn des Stückes aus Glosters Munde vernehmen. Für die Prüfung der Töchter kann man in mehreren Quellen ein angemesseneres Motiv erblicken wollen, als bei Shakespeare. Holinshed sagt, er habe gedacht die Gesinnungen seiner Töchter zu prüfen und die, so er am meisten liebte zur Nachfolge im Königreich zu befördern. — Das klingt doch ganz anders. — Nach dem *Mirror for Magistrates* beabsichtigt er mit seiner Befragung die Wahl des Gemahls für jede der Töchter und ihre Ausstattung von der Liebe, die ihm seine Töchter aussprechen werden, abhängig zu machen. — Ist doch wenigstens ein Motiv, wenn auch ein etwas wunderliches. — In dem alten Drama endlich spricht sich Leir dahin aus, diejenige, die ihm am meisten Liebe bezeige, was, wie er hofft Cordelia sein werde, mit einem Könige Britanniens zu vermählen. — Läfst sich auch eher hören, als die Motivirung bei Shakespeare, wo jeder der ältesten Töchter schon in Albanien und resp. Cornwall ihr Gemahl bestimmt ist, und die herausgeforderten Liebeserklärungen der Töchter auf die schon vorher abgemachte Vertheilung kaum noch einen Einflufs haben können.

Auch die Vertheilung selbst geht in keiner der aufgeführten Quellen so holtertipolter wie in Shakespeare's Drama. Sie erfolgt überall erst nachdem sich alle drei Töchter schon vollständig erklärt haben. Bei Shakespeare ist das anders. Wenn wir uns des von Rümelin gebrauchten Bildes bedienen wollen, sehen wir gleichsam wie der Vater von dem schon vorher in drei Stücke zerschnittenen Apfel oder Kuchen, den einzelnen Theil sofort derjenigen Tochter reicht, welche sich eben ausgesprochen hat; und es ist kaum abzusehen, wie unter solchen Umständen eine Begünstigung der jüngsten und letzten noch denkbar sei. Hier scheint denn also der Vorwurf um so begründeter, als eine reine Fiction und zwar eine recht willkürliche Geringschätzung der sinnreicheren Quellen vorliegt. Dagegen sei nur gesagt, dafs ich mir freilich nach meinem schwachen Urtheil vorgestellt habe, es sei mit des Dichters Intentionen als unabweisbares Bedürfnifs verbunden gewesen, Lear nicht als einen verständigen Mann vorzustellen, wofür ihn Rümelin nimmt, sondern als einen Mann, der in Folge seiner Verblendung über sich und den Lauf der Welt zu der thörichtsten Uebereilung hingerissen wird. Ich kann überhaupt unter allen tragischen Figuren, die uns Shakespeare aufstellt, keine entdecken, der man die Palme der erhaben-

sten Weisheit reichen, ja die man nur für verständig genug halten dürfte, um ihr tragisches Schicksal für unerklärlich anzusehn. Othello z. B. wird am Schlusse des Stückes von Emilia 'ein dummer Mohr' genannt. Das ist zwar so unhöflich wie die Kritik sich niemals aussprechen sollte, aber es liegt keine Unwahrheit darin, und die Art und Weise, wie Othello's Benehmen vom Dichter dargestellt ist, wird dadurch nicht dumm.

Indessen ist es ja wohl möglich, dafs ich mich irre und Jene Recht haben, hier einen Mangel in der Architektonik des Dramas zu bemerken. Nur kann ich die Nothwendigkeit, Shakespeare darüber zu vertheidigen, nicht einsehn. Denn läge hier wirklich ein Fehler vor, so wäre es immer nur ein solcher, der von jedem Stümper mit einiger Aufmerksamkeit zu vermeiden gewesen sein würde, aber Shakespeare eben so wenig zu einem Stümper, wie denjenigen, der darauf einen harten Vorwurf begründet, zu einem einsichtsvollen Kritiker macht.

Hiermit habe ich nur darthun wollen, dafs Shakespeare seinen nachweisbaren Quellen, in Bezug auf das Hauptmotiv der Handlung so gut wie nichts verdankt. Uebrig bleibt nur, eine Incorrectheit zu verbessern, da ich ein Detail von wesentlicher Bedeutung für eine selbständige Erfindung des Dichters gehalten habe, und er gerade in dieser Beziehung einer seiner bekannten Quellen, ja vielleicht einer Vorlage, die noch nicht genannt worden, genau gefolgt ist.

In meinen Shakspere-Studien (III, p. 99) habe ich gesagt: 'Merkwürdig bleibt zugleich als ein Zeichen von Shakspere's feinem und instinctivem Tacte die freie Erfindung des Details von einem zahlreichen Gefolge. In keiner der Quellen, denen er gefolgt sein kann, ist eine Spur davon zu finden.' Das ist falsch und die Ritter, welche mit eingelegter Lanze gegen jeden Shakespearomanen kämpfen, haben Recht mich wegen dieser Ueberschätzung Shakespeare's über den Haufen zu rennen. In Holinshed und Spenser kommt davon allerdings nichts vor, wenngleich jener von Bedingungen spricht, die ihm, nach seiner völligen Beraubung, zeitlebens gehalten werden sollten, von den Schwiegersöhnen aber verkürzt worden wären. Auch wird erwähnt, dafs Lear zuletzt nur ein Diener geblieben sei. Die Ballade — wenn sie überhaupt den Werth einer Quelle hat — sagt nur:

Sie (die Königin Ragan) beraubte ihn aller nothwendigen Mittel und fast seines ganzen Gefolges. Denn während zwanzig Ritter gewohnter Mafsen ihm mit gebeugtem Knie dienten, gestattete sie deren blofs zehn und dann kaum noch drei. Ja einen erachtete

sie noch zu viel für ihn, sie entfernte alle von ihm in der Hoffnung, der gute König werde nicht länger an ihrem Hofe bleiben wollen.

Dagegen spricht *The Mirror for Magistrates* bestimmter davon. Der Vorwurf, der mich trifft, ist um so schwerer, als ich diese Quelle eingesehen und sogar als muthmafsliche Veranlassung eines gewissen Details (cf. Shakspere-Studien p. 81) darauf zurückgewiesen habe. Die betreffende Stelle des Gedichts über Cordila lautet von Strophe 17—20 folgendermafsen:

Sie vermochten ihn, mit ihren beiden Gatten dahin übereinzukommen, dafs er sich des Reiches begab, und versprachen ihm eine Leibwache von sechszig Rittern, die ihm als Gefolge dienen sollten. Doch in sechs Monaten traf ihn das allzuharte Geschick, dafs ihn Gonerell von seinem Gefolge trennte. Sie und ihr Gemal beraubten ihn der Hälfte desselben und gestatteten nur, dafs die andere Hälfte bei ihm bleibe. Wenn er nun in Klagen über sein Schicksal niedergedrückt war, da meine Schwester ihn ganz zu verderben trachtete, meinten die emporgekommenen Höflinge von untergeordneter Stellung er sei ihres Gleichen; seine Tochter schätzte ihn gering und bestand nicht mit Gewalt auf seiner Ehre; da drängte es ihn denn, sich um Hülfe zu bemühen und in der gröfsten Noth mit der Hälfte seines Gefolges seine Stätte in Cornwallis zu nehmen, um die Liebe seiner Ragan zu erproben. Als er nun nach Cornwallis kam, empfing sie ihn mit Freuden, und Prinz Maglanus that desgleichen. Er blieb also ein Jahr und lebte sonder Beschwerde. Darauf aber nahmen sie ihm sein Gefolge, mit alleiniger Ausnahme von zehn, und behandelten ihn Tag für Tag verächtlich, wogegen er bei trauervoller Klage nichts zu thun wagte, wiewohl sie ihm zuletzt mit Geringschätzung nur fünf gestatteten. Welch gröfsere Schmach konnten teuflische Thiere wohl ersinnen, als sich am Anblick der wehevollen Tage ihres Vaters zu erfreuen? Welche niederträchtige Vipern konnten ihren König so mifsachten, oder so unfreundlich, so verworfen, so grausam sein? Denn er ging von dort wieder nach Albanien, wo sie ihn seines ganzen Gefolges, mit Ausnahme Eines beraubten, und ihm geboten, sich mit diesem oder keinem zu begnügen.

Neben den breiten Zusätzen contemplativer Art liegt in dieser Darstellung das Detail von der Umgebung Lears, das Shakespeare zu dem ersten Anlafs des Zerwürfnisses der Töchter mit ihrem Vater benutzte, vollständig vor uns. Dafs nach ihm Lear sich dieselbe bei seiner Thronentsagung ausdrücklich vorbehalten hatte und dafs im Drama von hundert anstatt der hier erwähnten sechszig Ritter gesprochen wird, ist nebensächlich. Die Hauptsache dagegen liegt

in der Herabsetzung des Gefolges zuerst auf die Hälfte, dann noch weiter, bis zuletzt nur noch Einer übrig bleibt. Darin stimmt der Inhalt der Scenen, in welchen dieses Detail behandelt wird, mit dem Gedicht in *The Mirror for Magistrates* vollständig überein. Auch die Andeutung, dafs die untergeordneten Hofleute den König wie ihresgleichen behandelt und Gonerell diese Verletzungen desselben nicht untersagt habe, erinnert an die Brutalität des Haushofmeisters. Differenzen liegen allerdings zur Genüge vor. Regan und ihr Gemahl nehmen bei Shakespeare Lear nicht so zuvorkommend auf wie im Gedichte. Der König kehrt nicht zu Goneril zurück. Es genügt indessen zur Anerkennung der Analogie beider Darstellungen, dafs diese Absicht Lears ausgesprochen und ihre Ausführung nur durch die lieblose Weigerung Gonerils und ihre Versicherung ihn nur nach Aufopferung seines Gefolges aufnehmen zu wollen, vereitelt wird. Ist es also Bedürfnifs für Shakespeare's Darstellungen auf eine Quelle zurückzuweisen, so entspricht demselben, wenigstens in Bezug auf dieses Detail, das Gedicht in *The Mirror for Magistrates* mehr als alles Andere, was bisher dafür angeführt worden.

Die Sage von König Lear ist aber so alt, als die ersten Geschichtsquellen Englands. Gottfried von Monmouth, Layamon, der Bearbeiter des Roman de Brut von Wace, erzählen sie. Nach ihnen und Andern berichtet Robert von Gloucester dieselbe in seiner Reimchronik. Man darf wohl fragen, ob ihnen Shakespeare gar nichts zu danken habe? Von jenen älteren liegen mir keine Proben vor. Von den letzteren finde ich dagegen einen Abdruck in Mätzners altenglischen Sprachproben. Es verlohnt der Mühe Robert von Gloucesters Erzählung von König Lear, so weit sie mit Shakespeares Drama in irgend einer Beziehung stehen kann, so gut als möglich verdeutscht wiederzugeben:

Nach König Bathulf war Leir, sein Sohn, König und regierte sechszig Jahre gut in jeder Hinsicht. Am Flusse Soar errichtete er eine Stadt von grofsem Ruf und nannte sie Leicester nach seinem eigenen Namen. Dieser König hatte drei Töchter, die älteste hiefs Gornerilla, die mittlere Regan und die jüngste Cordeilla. Der Vater liebte sie alle wohl, doch die jüngste am meisten; denn sie war die beste und schönste, auch am wenigsten hochmüthig. Da der König alt wurde, forderte er alle seine Töchter vor sich, um ihre Gesinnungen kennen zu lernen, denn er dachte sein Königreich unter sie zu theilen und sie, so ausgestattet, nach bester Einsicht zu vermählen. Zu der ältesten sprach er zuerst: 'Ich bitte dich, Tochter, sprich frei nach deinem Herzen, wie du mich liebst.' — 'Ich nehme

die höchsten Götter alle zu Zeugen,' sprach dieses Mädchen, 'dafs ich deinen Leib allein mehr von Herzen liebe, als meine Seele und meines Leibes Leben.' Da war der Vater froh, als er das hörte. 'Meine liebe Tochter,' sprach er, 'da du mein altes Leben voller Liebe über das deinige stellst und auch über deine Seele, will ich dich mit dem dritten Theile meines Landes dem edelsten Jungherren, der deinem Herzen wohl ansteht, vermählen.' Als er die andere Tochter dasselbe fragte, sprach sie: 'Herr, bei den höchsten Göttern, den Herren aller Dinge, ich liebe dein liebes Leben mehr als Alles was in der Welt ist, und wäre die ganze Welt mein mit allen ihrem Reichthum, und ich hätte zu wählen, so würde ich das Alles und selbst mein Leben lieber missen, als dein, mir so theures Leben.' Da wurde denn der Vater froh und gab ihr zu vernehmen, wem er sie mit dem dritten Theile seines Landes zur Gemahlin geben wolle. Nun fragte er die jüngste eben so wie die andern. Die war jeder Schmeichelei fremd und sie antwortete nicht ebenso. 'Herr,' sprach sie, 'ich glaube, meine Schwestern redeten nicht wahr; ich aber meinestheils will die Wahrheit reden, wie es wirklich ist. Ich liebe dich als meinen Vater und habe dich immer als meinen Vater geliebt, will auch das sicherlich immer thun, und willst du noch mehr fragen und wissen, so will ich dir sagen, wieweit meine Liebe geht und worauf sie beruht. So viel als du hast bist du werth, und so sehr liebe ich dich. Das ist das volle Mafs meiner Liebe.' Da wurde der König zornig, dafs sie so wahr redete, und er sprach: 'Du liebst mich nicht wie deine Schwestern, sondern verachtest mein altes Leben, du sollst sicherlich niemals einen Theil meines Königthums noch meines Landes haben. Deine Schwestern aber sollen Alles haben; denn sie sind gut von Herzen, und du sollst wegen deiner Lieblosigkeit mir ganz aus dem Sinn kommen. Doch genug; ohne alles Land und mit geringer Ausstattung magst du einem guten Manne dich vermählen. Dich, meine Tochter, habe ich allein mehr geliebt, als beide deine Schwestern, und nun vergiltst du mir meine Liebe übel.' — Hierauf theilte er sein Königreich in zwei gleiche Theile, gab seinen Töchtern die Hälfte und behielt die andere Hälfte für sich, vermählte auch seine älteste Tochter mit ihrem Antheil mit dem König von Schottland und die andere dem König von Cornwal, so dafs sie vor der Hand die Hälfte des Landes und nach seinem Tode das ganze Königreich besitzen sollten, und die gute Cordeilla blieb unvermählt. Denn sie wollte nicht schmeicheln, wie es ihre Schwestern gethan hatten. Aber Gott gedachte ihrer wegen ihrer Wahrhaftigkeit. Denn der König von Frankreich hörte

von ihr, wie gut sie sei und bat ihren Vater, ihm die gute Cordeilla zu bewilligen. Der König liefs ihm darauf erwidern, dafs er zwar darein willige, aber er wolle ihr weder Schätze noch Land geben; denn seine anderen Töchter hätten Alles in ihrer Gewalt. Als der König von Frankreich das hörte, gab er zur Antwort, er habe Land und Schätze genug und er begehre nur allein sie selbst ohne Alles, um mit ihr Erben zu erzeugen. So wurde denn das Mädchen die Gemahlin des Königs von Frankreich nach Gottes Fügung. — Da nun König Leir älter wurde, begannen seine beiden lieben Töchter seines langen Lebens überdrüssig zu werden; sie vermochten ihre Eheherrn gemeinschaftliche Sache zu machen, um ihrem Vater das Land zu nehmen und ihn aufser Besitz zu setzen. Die zwei Könige versammelten ihre Heere und führten das aus, indem sie dem alten Manne das Land nahmen, wie es ihre Frauen gewünscht hatten. Der König von Schottland nahm ihn aus Erbarmen und Gutherzigkeit wider den Willen seiner Frau in sein Haus, und mit ihm sechszig Ritter, die ihm, so lange er lebte, zu Dienst stehen sollten, so zu sagen als sein Königthum und der Frau zu Ehren. Zwei Jahre nachher meinte die böse Königin, ihr Vater habe zu viel und mache einen zu grofsen Aufwand. Sie bewirkte, dafs ihr Eheherr die Zahl der sechszig Ritter verminderte und nur 30 hielt; das sei, wie sie meinte, genügend. Das gereichte Leir so zur Beschämung, dafs er schliefslich voller Zorn zu seiner andern Tochter, der Königin von Cornwal, ging; dort beklagte er sich über das lieblose Benehmen seiner Tochter Gornorilla und glaubte dort gebessert zu sein. Diese Tochter empfing ihn mit Ehren, wie er wähnte, doch ward sie seiner überdrüssig, ehe noch ein Jahr vorüber war. Denn sie vermochte ihren Gemahl, dafs er ihm wegen des Aufwandes alle seine Ritter, bis auf fünfe entzog, die ihm zu Diensten sein sollten, denn das sei genug. Als der schwache Mann das vernahm, erfüllte es sein Herz mit Kummer; er wufste nicht, auf welche seiner Töchter er sich mehr verlassen solle. Demungeachtet ging er tiefbekümmert wieder zu seiner anderen Tochter und hoffte bei ihr mehr Ehre und Gnade zu finden. Doch sie schwor auf der Stelle bei dem höchsten Gott, dafs er nicht bei ihr bleiben solle, aufser nur mit Einem Ritter; denn Ein Ritter und nicht mehr gebühre ihm. Auch fragte sie ihn, wie ihn das bekümmern könne, da er selbst nichts besitze, was ihm zu solchem Aufwand und zu solchem Hochmuth Grund geben möchte. Das Wort machte dem alten schwachen König schweren Kummer, [illegible]s ihm und seiner Stellung zum Vorwurf gereichte, nichts zu [illegible] Das Wort brach ihm beinahe das Herz, er erfuhr nun

erst, wie ihn seine Tochter, die all sein Gut hatte, wegen seiner Armuth schmähte, und dafs weder die Könige noch die Königinnen ihn gern sahen, sondern auf den Tag wo er sterben würde, mit Freuden hofften. Er blieb fortan, wie er wohl mufste, mit nur Einem Ritter, und die Königin, seine Tochter, that ihm Tag und Nacht alles Leid an, so dafs ihn das Ungemach endlich hinwegtrieb. Bei der andern Tochter hatte er schon erfahren, dafs er zu ihr nicht gehn dürfe. Er gedachte des Unrechts, das er seiner dritten Tochter gethan hatte, und wagte daher nicht, ihr vor das Angesicht zu kommen. Doch endlich sah er sich von der Noth dazu gezwungen, denn weit lieber wollte er in einem fremden Land sein Brod betteln, als hier, wo er König gewesen und die Gewalt gehabt habe.

Was weiter folgt gehört nicht hierher: Lear geht über's Meer nach Frankreich; auf der Reise stimmt er die rührendste Klage über sein Schicksal an; in Frankreich angekommen sendet er den Einen Diener, der ihm noch geblieben war, an seine Tochter. Diese fällt auf die Nachricht von ihres Vaters Elend und beim Anblick des bettelhaft gekleideten Dieners fast in Ohnmacht, sie sorgt für anständige Bekleidung des Königs und des Dieners, sowie für ein angemessenes Gefolge und empfängt ihren Vater mit herzlicher Liebe. Darauf gewinnt sie ihren Gemahl zur Aufstellung eines Heeres, mit dem sie nach England geht, die Könige von Schottland und Cornwal besiegt und ihren Vater wieder in die Regierung einsetzt. Wenige Jahre nachher stirbt Lear sowie der König von Frankreich. Darauf erheben sich die nachgelassenen Söhne der bösen Schwestern gegen Cordelia. Sie überwinden sie und bringen sie in lebenslängliche Haft. Ihr Tod wird nicht mit andern Quellen gleichlautend erzählt.

Von dem Allem könnte Shakespeare kaum etwas mehr zum Anhalt gedient haben, als der Ausdruck der Empfindungen Lear's und Cordelia's. Denn in Bezug auf die Handlung und ihren Verlauf nach Lear's zornigem Entweichen aus dem Hause Gloster's ging er seinen eigenen selbständigen Weg. Dagegen liegt in dem Vortrag Roberts von Gloucester eine so naive Einfachheit, dafs man wohl fühlen kann: wenn Shakespeare diese Darstellung gekannt hätte oder überhaupt gekannt haben könnte, so würde sie sicher einen tieferen Eindruck auf sein poetisches Gemüth gemacht haben, als alles Andere, was bisher für seine Quelle ausgegeben worden. Nächst der Naivität ist auch der Vortrag von Haus aus dramatischer als irgend ein anderer. Doch es finden sich auch Details in diesem Berichte, die ich genauer anzudeuten ganz überhoben wäre, wenn mich nicht die auffallende Aehnlichkeit mit Lear's Darstellung fast

unwillkürlich dazu drängte. Wie kommt es, frage ich mich, dafs Shakespeare die erste Veranlassung des Bruches zwischen Lear und seinen lieblosen Töchtern in drei ausführlichen Scenen fast genau so darstellte, wie in Robert von Gloucesters Reimchronik? Er fand zwar, wie wir gesehn haben, das Detail von der stufenweisen Abminderung des Gefolges bis auf Einen Ritter in *The Mirror for Magistrates*. Wohl! Aber wie wenig gleicht die dortige Auslassung dem Bilde, das uns in Robert von Gloucester gegeben wird. Besonders ein Moment fällt auf. Beide böse Töchter betonen auf die bitterste Weise, wie unnöthig ihrem Vater ein zahlreiches Gefolge, wie das was sie ihm bieten genug sei. Dafs er dadurch an seine Armuth erinnert wird, da er seinen Töchtern Alles gab, das brach ihm das Herz, wie die Chronik ausdrücklich sagt. Aehnlich im Drama hebt Lear hervor, wie unangemessen der Mafsstab des Bedürfnisses sei, da doch selbst der Bettler mehr als genug habe, und gleich darauf folgt die letzte Anrede an seine Töchter mit dem Schlufs: *O fool, I shall go mad.*

Man sieht also wohl, wie gern ich die Erzählung von Robert von Gloucester, wenigstens in Bezug auf die Erscheinung, unter welcher Lear dort von vornherein auftritt, und hinsichtlich des in Frage befangenen Motives, aus dem die Peripetie des Dramas folgte, zu Shakespeare's Quelle machen möchte. Der Gedanke kann für ebenso abenteuerlich oder unangemessen gelten, wie vieles andere, was mir und meinen Genossen in der Shakespearomanie vorgeworfen wird. Wie sollte Shakespeare zu der alten Chronik gekommen sein? Wäre sie denn schon zu seiner Zeit gedruckt oder nur einiger Mafsen bekannt genug gewesen, um ihm zugänglich zu sein? Diese Fragen haben wenigstens eine scheinbare Berechtigung. Ist der Druck, der von Hearne 1724 zu Oxford herausgegeben und 1810 in 2 Octavbänden wieder erneuert wurde, die erste Veröffentlichung dieses alten Buches, so sind sie um so mehr begründet. Denn wer möchte entscheiden, ja kaum vermuthen, auf welche Weise Shakespeare Einsicht gewonnen habe in das Manuscript, das aus dem fünfzehnten Jahrhundert herrührend, in den Harleian Mss. befindlich ist? Noch unwahrscheinlicher ist, dafs ihm das Exemplar, das in den Cotton. Mss. existirt, zur Hand gekommen sei. Es soll aus der Zeit kurz nach der Abfassung der Reimchronik (1298) herrühren, wird also wahrscheinlicher Weise einen geübteren Leser voraussetzen, als Shakespeare gewesen sein mag.

Bei dem Allen scheint doch der Verfasser des Gedichtes in *The Mirror for Magistrates* diese oder eine ihr entsprechende alte

Quelle gekannt zu haben. Man könnte also jenen zweifelnden Fragen die entgegensetzen: wenn das der Fall gewesen, wie es nach der Uebereinstimmung der meisten Details kaum zweifelhaft ist, warum sollte sie nicht auch Shakespeare, wer weiſs wie, bekannt geworden sein? Wie dem auch sei, ich wage keine feste Behauptung aufzustellen, bin aber doch, wie es scheint nicht der erste, dem es von Interesse war, die alte Tradition über Lear's Schicksale mit Shakespeare's Drama zu vergleichen. Thorpe hat nach Mätzner's Zeugniſs, Altenglische Sprachproben I, 20, die Geschichte Lear's und seiner drei Töchter aus Layamon's Bearbeitung des *Brut von Wace* (verfaſst um das Ende des 12. Jahrhunderts) abdrucken lassen. Nach den von Mätzner zum Text von Robert von Gloucester angezogenen Parallelstellen muſs sie für übereinstimmend mit diesem angenommen werden. Man kann also Thorpe's Veröffentlichung kaum ein anderes Motiv unterlegen, als ich bei meiner Mittheilung gehabt habe.

---

# Shakespeare-Aufführungen in Leipzig und Dresden 1778—1817.

Von

**R. Gericke.**

Bei Zusammenstellung der in Band VII des Jahrbuchs mitgetheilten *Statistik der Leipziger Shakespeare-Aufführungen 1817—71* mufste es natürlich mein Wunsch sein, dieselbe für die Zeit *vor* 1817 ergänzen zu können. Ich habe es auch damals, und seitdem, nicht an mannigfachen Nachforschungen zu diesem Zwecke fehlen lassen. Allein das Ergebnifs derselben war und blieb ein nur lückenhaftes. Deshalb habe ich es lange zurückgehalten, indem ich mir immer noch auf eine Möglichkeit, jene Lücken auszufüllen, Hoffnung machte. Endlich aber mufs ich diese Hoffnung wohl aufgeben, und so sei denn, auf den Wunsch der geehrten Redaction des Jahrbuchs, über das Gefundene berichtet, wie es eben vorliegt.

Für's Erste ist so kurz als möglich anzugeben, *wo* ich es gefunden. Es handelte sich von vorn herein um die *Leipziger Aufführungen bis zurück zum Jahre 1779*, in welchem Jahre ja Shakespeare — nach Schröder's Vorgange, 1776, und den epochemachenden Berliner Hamlet-Aufführungen, im December 1777 — seinen Triumphzug über sämmtliche deutsche Bühnen antrat; am 21. Mai 1777 aber hatte in Leipzig die *Gesellschaft Bondini's* ihre Vorstellungen eröffnet, sie dann vom 23. October ab in Dresden, vom 21. April 1778 ab wieder in Leipzig, von Ende October ab wieder in Dresden fortsetzend, und so, im Wesentlichen, weiter bis 1816. Urkundliche Nachweise über das Gewünschte waren also mit Zuversicht in *Leipzig*, möglicherweise auch in *Dresden* zu suchen. Was sich in *Leipzig* fand, entsprach aber der ursprünglichen Zuversicht sehr wenig. Als Erstes und Wichtigstes bot sich mir hier eine *Sammlung alter Theaterzettel* — damals noch im Besitz des Samm-

lers, des Herrn *Max Poppe*, und mir von diesem freundlichst zur Durchsicht überlassen, seitdem von der Bibliothek des *Vereins für Geschichte Leipzigs* angekauft — welche Sammlung ein sehr schätzbares, nur bei weitem nicht vollständiges, auch, mit schliefslich höchst vereinzelten Zetteln, blofs bis 1784 zurückreichendes Material gab; zur theilweisen Ergänzung desselben diente ein, gleichfalls in die Bibliothek des Vereins für Geschichte Leipzigs übergegangenes, von Herrn Poppe (nach einer früher im Leipziger Raths-Archive aufbewahrten, erst vor wenigen Jahren der Vernichtung preisgegebenen Zettelsammlung) handschriftlich gefertigtes *Verzeichnifs aller Aufführungen während der Zeit vom 3. Januar 1796 bis 25. März 1809;* von Weiterem fand sich dann nur noch in einer dem Stadttheater aus dem Nachlasse Th. v. Küstner's zugefallenen Sammlung von Theaterschriften ein handschriftliches, ohne Zweifel von der Regie geführtes '*Verzeichnifs der Schauspiele und Opern, welche vom Jahre 1805 (25. October) bis 1817 (29. März) auf der Bühne zu Leipzig gegeben worden sind.*' Ausgiebiger dagegen war das Resultat meiner Anfragen in *Dresden.* In einem, mir durch die Güte des Herrn Hoftheater-Registrators Liebscher mitgetheilten, handschriftlichen, 2 Quartbände füllenden '*Registro delle commedie rappresentate dal primo di Guigno 1789, per Francesco Seconda,*' (sowie in einem, diesem entnommenen '*Repertorium derer von dem Churfürstlich Sächsischen Deutschen Hoftheater einstudierten Stücken seit dem 1ten Junii 1789*'), waren sämmtliche Aufführungen der Bondini-später Franz Seconda'schen Gesellschaft vom genannten Zeitpunkt an bis ins Jahr 1819 hinein nach Tag und Ort genau verzeichnet wie auch, freilich wenig zuverlässig, die Schauspielernamen zu allen Rollen; aufserdem ergab ein, ebenfalls im Archiv des Hoftheaters vorhandenes '*Hauptbuch aller Deutschen Schauspiele, aufgeführt in Dresden seit dem 23. October 1777 bis 1825, gehalten von Franz Seconda*' die Tagesdaten *aller Dresdener* Aufführungen von der *ersten* dortigen Bondini'schen an, also für *Dresden* ein *ganz vollständiges* statistisches Material. Für *Leipzig* freilich reichten auch hiernach die vollständigen Nachweise blofs bis Mitte 1789 zurück, und betreffs des Früheren war ich nun auf *literarische Aushülfen* angewiesen. Auch diese liefsen leider zu wünschen übrig. Von in Betracht kommenden *Schriften über die Leipziger Bühne insbesondere*, die ich zunächst befragte, bot *Blümner's Geschichte des Theaters in Leipzig* (Leipzig 1818) für die fragliche Zeit und den vorliegenden Zweck nur die 'Bemerkung der Stücke, womit jedesmal eröffnet und beschlossen worden, der Debüts oder Gastrollen be-

deutender Schauspieler u. dgl.', also geringe Ausbeute; ein Büchelchen aber: *Dramaturgischer Briefwechsel über das Leipziger Theater im Sommer 1779, herausgegeben von F. W. v. S*(chütz) (Frankfurt und Leipzig 1780) gab Auskunft über sämmtliche Leipziger Aufführungen des genannten Jahres, unter welchen 15 Shakespeare-Aufführungen; aus einem andern: *Raisonnirendes Theaterjurnal von der Leipziger Michaelmesse 1783* (Leipzig 1784) war wenigstens zu entnehmen, dafs damals *kein* Shakespeare'sches Stück gegeben worden; ein drittes: *Der Zuschauer* (Leipzig 1786) ergab als Zuwachs zu dem aus den Zetteln Bekannten noch eine Aufführung des Coriolan im October 1785. Mehr, wenn auch bei Weitem nicht vollkommen Genügendes, war dann in *allgemeinen Theater- und Zeitschriften* ausfindig zu machen. *Reichard's Theaterkalender* (Gotha 1775—1800) hat, für die meisten Jahre, die Mitglieder-Verzeichnisse der Bondini'schen Gesellschaft. Die *Litteratur- und Theater-Zeitung* (Bd. I—VII, Berlin 1778—84) und deren Fortsetzungen, die *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters* (Bd. I—VI, 1785—87) und die *Annalen des Theaters* (Heft I—XX, 1788—97), berichten über alle Vorstellungen des (Shakespeare noch nicht aufführenden) Jahres 1777, erwähnen aber leider die des folgenden (für uns gerade besonders wichtigen) 1778, mit keinem Worte; aus 1779 finden sich nur die am Schlusse der hiesigen Spielzeit, während der Michaelismesse, gegebenen (schon bekannten); für 1780 sind wieder alle verzeichnet (darunter 8 Shakespeare-Aufführungen); für 1781 nur die der ersten 6 Wochen und 2 einzelne spätere (2 Shakespeare-Aufführungen); für 1782 gröfstentheils nur die neu aufgeführten Stücke (keine Shakespeare-Aufführung); dann für 1783, 1784 und 1785 abermals sämmtliche Aufführungen (keine, 4 und 5 Shakespeare-Aufführungen), für 1786 aber wieder nur die neuen Stücke (keine Shakespeare-Aufführung), für 1787 und 1788 gar keine, für 1789 nochmals nur die (schon aus dem 'Registro' bekannten) Aufführungen der Michaelismesse (keine Shakespeare-Aufführung); — und aus späterer (bekannter) Zeit blofs noch die der Ostermesse 1792. Aus dem *Journal des Luxus und der Moden* (Weimar, 1786 ff.), das von Anfang 1789 bis Mitte 1794 'Bestand und Uebersicht der Vorstellungen einiger Hauptbühnen Teutschlands' giebt, läfst sich endlich noch das Jahr 1789 vervollständigen.[1])

---

[1]) Die wenigen, weiterhin zu erwähnenden, Nachrichten von der Bondinischen Gesellschaft, die sich vereinzelt in *Reichard's Theater-Journal für Deutschland* (Stück I—XXII, Gotha 1777—84), dem *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern* (Theil I—III, Wien 1778—79), der *Theater-Zeitung für Deutsch-*

Nimmt man Alles zusammen, so bleiben demnach im Leipziger Material immer noch Lücken für die Jahre 1778, 1781, 1782, 1786, 1787 und 1788, und besonders das Fehlen des Jahres 1778, mitten zwischen den beiden vollständig vorhandenen 1777 und 1779, erscheint um so bedauerlicher und verwunderlicher, als im Sommer dieses Jahres ganz unzweifelhaft *Hamlet*, das erste Shakespeare'sche Stück, zum erstenmal in Leipzig gegeben und gewifs freudigst begrüfst worden ist. Aber wenn sich auch somit nicht vollkommen hat finden lassen, was ursprünglich und hauptsächlich gesucht wurde, so haben wir dafür einen reichlichen Ersatz in den, von 1777 ab, lückenlos vorliegenden, *sämmtlichen Dresdener Aufführungen.* Und die *Leipziger* haben wir doch in der *sehr grofsen Mehrzahl*, für volle 33 von den fraglichen 39 Jahren; und betreffs der fehlenden bieten die gleichzeitigen Dresdener wenigstens einen Anhalt, sie muthmafslich zu ergänzen. Wir können also aus dem, was sich ergeben hat, die *Shakespeare-Aufführungen der Bondini-Seconda'schen Gesellschaft* in mindestens annähernder Vollständigkeit zusammenstellen — abgesehen freilich noch von den gleichfalls fehlenden Gastspielen der Gesellschaft in den Jahren 1780—88.

Die *äufsere Geschichte* dieser Gesellschaft findet sich, besonders soweit sie Leipzig betrifft, des Näheren (wenn auch hier und da einer Berichtigung oder Ergänzung aus den oben angeführten Quellen bedürftig) bei *Blümner* (a. a. O.); wegen ihrer *inneren* ist, hinsichtlich des Wichtigsten, auf *Devrient's Geschichte der deutschen Schauspielkunst* zu verweisen. — Die '*privilegirte deutsche Gesellschaft*' unter *Pasquale Bondini*, seit dessen Tode, am 30. October 1789, unter *Franz Seconda*, spielte, vom 21. Mai 1777 bis zum 20. October 1816, in der Regel den Sommer über und vorzüglich während der beiden Hauptmessen in *Leipzig*, den Winter über in *Dresden*,

---

*land* (1—26. Stück, Berlin 1789), dem *Deutschen Museum*, der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* finden, sind ohne Nutzen für den zunächst vorliegenden Zweck. *Wieland's Deutscher Merkur* hat schon von 1776 ab gar keine theatralischen Nachrichten mehr. Auch das Buch von *Brandes: Meine Lebensgeschichte* (Berlin 1799—1800) ergab über die Zeit seiner Regie bei Bondini (1777—79) durchaus nichts von Belang. —

Die im Folgenden vorkommenden Citate aus den angeführten Zeitschriften (kurz bezeichnet: Theater-Journal — Tj., Litteratur- und Theater-Zeitung — Ltz., Ephemeriden der Litteratur und des Theaters — Eph., Theater-Zeitung für Deutschland — Tztg., Annalen des Theaters — Ann.) geben mit ihren Seitenzahlen öfters nicht sowohl die betreffende *Stelle* im einzelnen, als vielmehr den *Artikel*, in dem dieselbe sich findet. — Auf ängstliche Treue in Beibehaltung abweichender Orthographie, besonders der Namen, machen diese Citate keinen Anspruch. —

welchem letzteren Orte sie dann von Ende 1816 ab (schon seit 1814 'Königliches Schauspiel' und Staatsanstalt) allein angehörte; im Sommer 1780 war sie aufserdem auf 6 Wochen in *Braunschweig*, in den Jahren 1782—94 besuchte sie ziemlich regelmäfsig *Prag* während der Sommermonate zwischen den Leipziger Messen (nur 1785 blieb sie in Leipzig), und im Sommer 1813 spielte sie in *Teplitz.*[1]) — Ihre Hauptmitglieder waren bei ihrer Begründung 1777: *Brandes*, als Regisseur, mit *Frau* und *Tochter*, *Reinecke* und *Frau*, *Spengler* und *Frau*, *Fleck*, *Günther*, *Hempel*, *Thering.*[2]) Schon 1779 aber

---

[1]) Den Winter über spielte in Leipzig, von 1788 an, gewöhnlich die Gesellschaft *Joseph Seconda's*, öfters auch (1796, 1800, 1806, 1807 und 1808) die *Dessauische Hofschauspieler-Gesellschaft*, welche beide aber meist Singspiele, nachweisbare Shakespeare-Aufführungen erstere nur 3, letztere nur 1 gaben. Von weit gröfserer Bedeutung war, im Jahre 1807, vom 24. Mai bis 5. Juli und vom 4. bis 31. August, der Besuch der *Weimarischen Hofschauspieler-Gesellschaft* in Leipzig, wo 'die Weimarische Schule zum ersten Male in einen förmlichen Kampf gegen den breit ausgetretenen Naturalismus trat' (Devrient III. 370; vgl. 333); unter ihren Vorstellungen finden sich — nach den Poppe'schen Zetteln — 16 Aufführungen von Goethe'schen, 6 von Schiller'schen Stücken, aber keine eines Shakespeare'schen Stückes. — Kaum nennenswerth dagegen scheint die Gesellschaft *Ernst Petermann's*, die im Frühsommer 1817 in Leipzig ihre Schau- und Singspiele gab. —

Die Verhältnisse, unter welchen die *Bondini'sche Gesellschaft* in *Leipzig* und in *Dresden* spielte, waren wesentlich verschiedene. Ein Bericht aus Dresden (Ann. v. 1792, IX. 100) klagt, dafs die Zahl der Wiederholungen und der neuen Stücke eine so geringe sei, 'weil der Hof das Schauspiel jederzeit besuche und ein Stück, welches der Hof zweimal sehen soll, ihm vorzüglich gefallen mufs', und weil der 'vom Hofe gesetzte Censor ein äufserst ängstlicher Mann', daher viele Stücke, welche in Leipzig gefallen haben, in Dresden nicht gegeben werden dürfen und andere 'unbarmherzig castrirt werden, so dafs das Dresdener Publikum oft nur zu deutlich den Unterschied gewahr wird, wenn es die Leipziger Messen besucht und dann die Stücke in Dresden wieder sieht.' Nach Devrient (III. 88. vgl. Ltz. V. 12) verbot sogar der Hof 1782, 'abermals jede Aufführung von Trauerspielen'; was freilich nicht ganz streng zu nehmen ist, da in Dresden 1782 Hamlet, Clavigo, Emilia Galotti, 1783 Macbeth, Emilia Galotti, 1784 Hamlet, 1785 Hamlet (2mal) Lear, Coriolan, Kabale und Liebe gegeben wurden, &c. — In einem *Leipziger* Bericht aber (Ltz. v. 1779, II. 744) heifst es: 'So sehr der Geschmack an Operetten in Berlin steigt, so sehr ist er in Leipzig gefallen; wofern die Musik nicht vortrefflich ausgeführt ist, findet sich das Haus leer. Eine *Wirkung der Shakespeare'schen Stücke!*'

[2]) Eine Characteristik der Mitglieder der *Gesellschaft* in ihrer ersten Zeit findet sich in der Ltz. von 1778 (I. 145), weiteres Dahingehöriges (vorzüglich auch über ihre Theilung und Wiedervereinigung im Winter 1778/79, von Blümner fälschlich 1779/80 gesetzt) im Tj. v. 1777—80 (I, II, III, XIII, XV) und im Deutschen Museum von 1778 (II. 465). Nachrichten aus Prag 1782 (Ltz. V. 481) lauten: 'Gewifs ist's, dafs Prag im Ganzen noch nie eine so gute Schauspieler-

verliefsen sie Brandes, mit Familie, und Fleck; *Reinecke* wurde nun

---

gesellschaft in seinen Mauern sah, wie jetzt, seitdem Bondini uns für einige Sommermonate die seinige zuführte. Da war nichts von jenem lächerlichen Pathos, vom Geheul und Luftsägen im Trauerspiel; im Lustspiel keine Uebertreibung, zum Frommen des letzten Platzes. Natur ist die Losung in beiden und Conversationston das Characteristische der Gesellschaft.' Und aus Leipzig, 1784, (Ltz. VII, 4. 105) heifst es: 'Das Haus ist bei keiner Vorstellung leer gewesen und bei vielen haben eine Menge Menschen zurückgehen müssen: der sicherste Beweis von der Achtung, in welcher die Gesellschaft bei dem Publikum steht.' Weiterhin, 1785, (Eph. I. 393. II. 378) hören wir Klagen über den Abgang von Frau Reinecke, Spengler's, Opitz und dafs in Folge dessen 'das Bondini'sche Theater sehr herunter' sei. Aus noch späterer Zeit, 1788, ist eine 'kleine Charakteristik der Bondini'schen Gesellschaft, nebst Bemerkung der jährlichen Gagen' (Ann. II. 121. vgl. Ltz. V. 12).

Das 'Haupt der Gesellschaft' war, von Anfang an bis zu seinem frühen Tode, *Johann Friedrich Reinecke* (geboren 1745). Ihm 'verdankt sie unendlich viel', — heifst es in seinem, ihn eingehend, warm und verständig schildernden Nekrolog (Ann. IV. 10) — 'er hat sie auf den wahren natürlichen Ton gestimmt, der sie noch vor mancher ihrer Schwestern auszeichnet; in seinem Spiele folgte er durchaus genau der Natur; stets sah man in ihm den Menschen, nie den Schauspieler; sein richtiges Gefühl lehrte ihn die Wahrheit der Schönheit vorziehen, aber nie auf Kosten der letzteren.' Ebenso rühmt ein Bericht aus *Berlin* über sein dortiges Gastspiel, Anfang 1780, (Ltz. III. 50) seinen '*leichten, naturvollen, reifüberdachten Vortrag*, das allgemein anerkannte Charakteristische der Hamburger Schule, seine Mäfsigung im wildesten Aufruhr der Seele.' Und in einem Briefe aus *Dresden* im Deutschen Museum von 1778 (I. 568) wird von ihm gesagt: 'Nicht blofs als den gröfsten Schauspieler, der je auf hiesigem deutschen Theater gespielt hat, sondern auch noch in mancher andern Hinsicht ist Dresden ihm Dank schuldig. Durch ihn hat der gute Geschmack hier sehr wichtige Schritte gethan. Ein Publikum, gewöhnt an Stephanie's schleppende und an Goldoni's possenhafte Stücke, hat durch sein Meisterspiel und andere löbliche Mafsregeln Geschmack an guten Dramen und Trauerspielen gefunden. Noch vor zwei Jahren wäre es Unsinn gewesen hier an *Sara Sampson*, an *Eugenien*, *Essex*, *Romeo und Julien* und an Stücke aus *Shakespearn* zu denken. Jetzt war in solchen Vorstellungen das Haus immer am vollsten.' — Dieses Lob wiederholen und bestätigen, Zeit seines Lebens, alle Leipziger Berichte über die von ihm gegebenen Rollen, besonders die ausführlichen (unten bei den einzelnen Stücken anzuführenden) über mehrere seiner Shakespeare'schen Rollen; von welchen — im Nekrolog a. a. O. — *Macbeth* und *Othello* als vorzüglichste seiner Hauptrollen, neben *Essex* ('unstreitig die stärkste'), genannt werden, ferner *Hamlet*, *Shylock*, *Lear*, *Coriolan*. — Tadelnd äufsert sich *Dyk* in der Neuen Bibliothek d. sch. W. u. fr. K. von 1804 (LXX. 169): '*Reinecke* war ein von der Natur ausnehmend begünstigter Schauspieler; aber ein blofser Naturalist. Dadurch dafs er den sogenannten *natürlichen* Ton bei unserer Truppe einführte, verschwand alle Kunst. Erst ganz seit Kurzem ist man zu der letzteren ein wenig zurückgekehrt.' Aber das ist eine Stimme aus einer, unter dem Einflusse der Weimarer Schule stehenden, späteren Zeit, lange nach Reinecke's Tode. Und wenn nach Devrient (III. 93) aufserdem 'Stimmen, deren Zuverlässigkeit nicht zu verkennen ist,' sagen,

Regisseur; es traten *Christ* und *Schmidt* ein, dann (1780) *Opitz* und *Brückl;* 1783 gingen Christ und die Spenglers, 1784 Frau Reinecke, 1785 Opitz (sämmtlich nach Petersburg); dafür kamen 1783 *Schouwärt* und *Frau*, 1785 *Schirmer* und *Frau Albrecht*, 1786 *Bösenberg* und seine Tochter, spätere *Frau Zucker.* Am 2. November 1787 starb Reinecke. An seine Stelle traten, auf kurze Zeit, *Thering* in der Regie, *Borchers* im Rollenfach, dann aber, vom 30. April 1789 an, in beiden *Opitz.*[1]) Neben diesem waren jetzt die Hauptmitmitglieder der Gesellschaft — nach dem Alter ihrer Mitgliedschaft aufgeführt — *Thering*, *Brückl*, *Schouwärt*, *Schirmer*, *Frau Albrecht*, *Bösenberg* und *Tochter.* Weiterhin, 1793, kam (für Brückl) *Christ* zurück[2]); 1795 trat *Haffner* ein, und von 1797 bis 1807 war *Ochsen-*

'dafs er alle andern Talente neben sich verdrängt habe' und 'dafs zuletzt seine Eigenthümlichkeit zu einer Manier geworden sei, die sich in Predigerton, in kreischendem Effecte und allzu lässigem Fortwerfen einzelner Redetheile geäufsert', so kann dies nach Obigem wohl höchstens von Reinecke's *letzter* Zeit gelten und hindert auch Devrient nicht, den 'Verlust, den die Kunst an diesem in der Fülle der Manneskraft stehenden Meister erlitt', entschieden und als 'sehr fühlbar' zu beklagen.

Mit Reinecke 'wetteiferte', wie es in dem angeführten Nekrolog heifst, 'seine *vortreffliche Gattin*, so dafs keines das andere übertraf' — vorzüglich auch in Shakespeare'schen Rollen, als *Lady Macbeth* und als *Königin* im Hamlet. (Vgl. Ltz. V. 482).

[1]) Ueber *Opitz* sagt Devrient (III. 93): 'Er war ein sehr gewandter Schauspieler, aber eine flache Natur; er war der Mann für Kotzebue.' So hart dieses Urtheil klingt, so wenig läfst sich doch, nach den vorliegenden Theaterberichten, dagegen sagen: sie sind alle voll seines Lobes, ohne jedoch näher auf sein Spiel einzugehen. Berichte aus Prag (Ltz. V. 487) und aus Berlin (Ltz. VI. 287. Eph. I. 94, 123, 147 — gelegentlich seiner dortigen Gastspiele 1783 und 1784/85, wo er auch Hamlet 1 und 3 mal gab) rühmen seine 'Innigkeit und Wahrheit und Natur', ganz besonders aber seine 'Lebhaftigkeit, Leichtigkeit und Feinheit', wie auch seine 'schöne Figur und ebenso schöne Gesichtsbildung, wohlklingendste Stimme' u. s. f.; aus Leipzig (Eph. I. 393 — nach seinem, lebhaft beklagten, Abgange von Bondini im Jahre 1785) wird er geschildert: 'Opitz, dem beinahe keine Rolle schwer zu sein schien, weil er alle mit gefälliger Leichtigkeit, mit dem empfehlendsten Anstande der feinen Welt darstellte; der, er mochte im Trauerspiel Schmerz und Verzweiflung treu und wahr schildern, oder im Lustspiele als glühender Liebhaber Treue schwören und als Flattergeist faseln und herumhüpfen, immer gefiel.' Seine 'Triumphsrolle im Tragischen' scheint Ferdinand in Kabale und Liebe gewesen zu sein. Seine Shakespeare-Rollen waren *Hamlet* (als Debüt 1780 und dann nach Reinecke's Tode, dazwischen *Güldenstern*), *Othello*, *Romeo*, *Macbeth*, *von Linden* (in den Quälgeistern), *Lear* (erst seit 1807, bis wohin er den *Albanien* gab).

[2]) *Christ* war es, dem Iffland nachstrebte in der Kunst, 'durch die einfachsten Mittel, durch leise Züge grofse Wirkungen hervorzubringen. An Be-

*heimer* bei der Gesellschaft;[1]) die weiblichen Hauptrollen aber spielte von 1796 an *Frau Hartwig*,[2]) neben ihr anfangs *Frau Schmelka*, später *Frau Schirmer*. Opitz starb am 3. December 1810. Nun übernahm der Director *Franz Seconda* die Regie, und von den Rollen, die Opitz gespielt, wurden einzelne — nach den Leipziger Zetteln — gegeben von *Weidner*[3]), *Kanow*, *Helwig*, *Julius*, verhältnifsmäfsig häufiger aber von Gästen: Wolff, Bayer, Bethmann, Unzelmann, Ringelhardt, L. Devrient.[4]) Schliefslich im Jahre 1816, als die Gesellschaft Leipzig aufgab und in das Dresdener Hoftheater überging,

---

scheidenheit und Anspruchslosigkeit des Spieles blieb er von Iffland unerreicht. Im Trauerspiele gelangen ihm Anstand, Würde und milde Güte' (Devrient III. 97). Dem entsprechend waren seine Shakespeare-Rollen: *Oldenholm*, *Gloster* (in Lear), *Heinrich IV.*, *Dunkan* und einige kleinere. Während seines ersten Leipziger Aufenthaltes hatte er *Malcolm*, *Laertes* gegeben.

[1]) *Ochsenheimer*, 'im Fache der Intriguants eines der gröfsten Talente' (Devrient III. 98) gab *Jago*, *Claudius*, *Cornwall* und den *Gerichtsschöppen* (in den Quälgeistern).

[2]) Nachdem *Frau Sophie Albrecht*, Schiller's Freundin und erste Eboli, — von der es schon 1784, aus Göttingen, heifst (Ltz. VII, 3. 129): 'Nie sah ich eine simplere, natürlichere Aktion, als die ihrige; sie ist immer und immer ganz bei ihrer Rolle; man vergifst bei ihr mehr als je, dafs man nur vor der Bühne steht' — von 1785 bis 1795 die weiblichen Hauptrollen (*Ophelia*, *Volumnia*, Coriolan's Gattin, *Cordelia*, *Desdemona*, *Franziska* in der Widerbellerin) gegeben hatte, war *Frau Hartwig* für die ganze übrige Zeit, 1796—1816, die Hauptträgerin derselben und gab *Ophelia*, *Julie*, *Desdemona*, *Isabelle* in den Quälgeistern, *Cordelia*, *Lady Macbeth* (seit 1808 — vorher *Frau Schmelka*), *Amalie* in Schein und Wirklichkeit; nur übernahm von 1808 an Frau *Schirmer* einige der jugendlichen Rollen, wie *Cordelia* und *Desdemona*.

[3]) *Weidner* scheint sich vorzüglich als *Macbeth* ausgezeichnet zu haben, den er 1812 4 mal spielte; aufserdem gab er *Cornwall*, *Claudius*, *Jago*.

[4]) Mit *Wolff* (Hamlet), *Bethmann* (Hamlet) und *Unzelmann* (von Linden), gastirten in Leipzig auch deren Frauen: *Frau Wolff* (Ophelia), *Frau Bethmann*, (Ophelia, Isabelle, Lady Macbeth), *Frau Unzelmann* (Isabelle); *Bayer* gab Othello, *Helwig* und *Ringelhardt* Hamlet, *Devrient* Lear. Aufser diesen waren als Gäste in Leipzig, zum Theil zu wiederholten Malen: Iffland (6 mal, 1799—1812), Brockmann (1803) Unzelmann der Aeltere, Frau Fleck, Fräulein Maas, Beschort, Grofsmann und Frau, Mattausch, Efslair und Frau, Anschütz, Oels, Stich und manche Andere; von denen allen aber *Shakespeare'sche Rollen*, in nur 3 Aufführungen, nur spielten: *Grofsmann* und *Frau* (Dupperig und Isabelle in den Quälgeistern) und Iffland (1808 Lear und Dupperig). Dafs bei dem Gesammtgastspiel der Weimarischen Gesellschaft in Leipzig, 1807, kein Stück von Shakespeare gegeben wurde, ist oben schon erwähnt. — Aus früherer Zeit finden sich in Reichard's Theaterkalender Gastspiele bei der Bondini'schen Gesellschaft angeführt von Bök (1777), Nouseul und Frau (1778), Pippo und Frau (1779), Frau Abt (1780: Ariadne und Julie), *Lambrecht* (1781: Hamlet) und Brockmann (1787: Beaumarchais).

bestand sie, als aus ihren Hauptmitgliedern, aus: *Schirmer* und *Frau*, *Bösenberg*, *Christ*, *Haffner*, *Frau Hartwig*, *Drewitz*, *Kanow*, *Helwig*, *Julius*, *Burmeister*.

*Diese Gesellschaft* nun gab, in der Zeit vom 21. Mai 1777 bis zum 20. October 1816, in *Dresden* und *Leipzig*, an *Shakespeare*-Stücken:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1) Hamlet, | in | Dresden | 26, | in | Leipzig | (nachweislich) | 40 | mal, |
| 2) König Lear | „ | „ | 9, | „ | „ | „ | 15 | „ |
| 3) Macbeth | „ | „ | 9, | „ | „ | „ | 22 | „ |
| 4) Der Kaufmann von Venedig | „ | „ | 2, | „ | „ | „ | 5 | „ |
| 5) Othello | „ | „ | 3, | „ | „ | „ | 14 | „ |
| 6) Gerechtigkeit und Rache | „ | „ | 1, | „ | „ | „ | 2 | „ |
| 7) Coriolan | „ | „ | 1, | „ | „ | „ | 3 | „ |
| 8) Die bezähmte Widerbellerin | „ | „ | 3, | „ | „ | | 3 | „ |
| 9) Die Quälgeister | „ | „ | 9, | „ | „ | | 18 | „ |
| 10) Romeo und Julie | „ | „ | —, | „ | „ | | 2 | „ |
| 11) König Heinrich IV. | „ | „ | —, | „ | „ | | 1 | „ |
| 12) Schein und Wirklichkeit | „ | „ | 2, | „ | „ | | 4 | „ |

Die Vertheilung dieser Aufführungen auf die einzelnen Jahre erhellt aus nachstehender *Uebersicht der Tagesdaten* — die zugleich den nöthigen Anhalt für etwa doch noch aufzufindende Ergänzungen bieten soll, weshalb es nicht überflüssig scheinen mag, sie so genau zu geben; es gelten die *vorangehenden* (mit gebrochenen Jahreszahlen — aufser der ersten —, links, bezeichneten) Zeilen für die *Winter* in *Dresden*, die *nachfolgenden* (ganze Jahreszahlen rechts tragenden) für die *Sommer* in *Leipzig;* wonach z. B. aus den ersten Daten zu entnehmen ist, dafs Hamlet gegeben wurde: in Dresden am 5. und 24. März 1778, (in Leipzig 1778?), in Dresden am 8. und 12. December 1778 und 8. Februar 1779, in Leipzig am 22. April, 4. Mai und 10. October 1779, in Dresden am 7. December 1779 u. s. f.

## Shakespeare-Aufführungen der Bondini-Seconda'schen Gesellschaft in Dresden und Leipzig.

| | Hamlet. | König Lear. | Macbeth. | Othello. | Quälgeister. | (Sporaden.) | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1778 | 5/3, 24/3. | | | | | | |
| | ? | | | | | *Kaufmann* | 1778 |
| 1778/79 | 8/12, 12/12, — 8/2 | — 30/1, 1/2, 13/2. | — 27/2, 3/3. | | | *von Venedig.* | |
| | 22/4, 4/5, 10/10. | 19/4, 29/4, 9/5, 1/10. | 12/4, 25/4, 6/9, 8/10. | | | 20/8, 23/8, 26/9, 13/10. | 1779 |
| 1779/80 | 7/12 —. | — 2/2. | 9/11, —. | | | — 12/1. | |
| | 26/4, 4/10, 13/10. | 28/4, 6/10. | 14/4, 15/9. | | | 30/9. | 1780 |
| 1780/81 | 14/11 — 10/1. | — 7/2. | — 29/1. | 30/11 —. | | — 18/1. | |
| | 17/5 . . ? | ? | ? | 12/5 . . ? | | ? | 1781 |
| 1781/82 | — | — | — | — | | | |
| | ? | ? | ? | ? | | | 1782 |
| 1782/83 | 3/12 —. | — | — 25/3. | — | | *Gerechtigkeit* | |
| | — | — | — | — | | *und Rache.* | 1783 |
| 1783/84 | — 14/1. | — | — | — | | — 7/1. | |
| | — | 4/10. | — | 7/10. | | 12/9, 3/10. | 1784 |
| 1784/85 | — 10/1. | — 15/2. | — | — | | *Coriolan.* | |
| | 19/4, 10/7. | — | — | — | | 20/5, 22/5, 5/10. | 1785 |
| 1785/86 | 21/11 —. | — | — | — | | 20/10 — | |
| | ? | ? | ? | ? | | ? | 1786 |
| 1786/87 | — 7/2. | 13/11 —. | — | — | | | |
| | ? | ? | ? | ? | | | 1787 |
| 1787/88 | 19/11, — 9/1. | — | — | — | | *Bezähmte* | |
| | ? | ? | ? | ? | | *Widerbellerin.* | 1788 |
| 1788/89 | — | — | — | — | | — 15/1, 17/3. | |
| | 6/5. | — | — | — | | 17/4, 7/5. | 1789 |

| | Hamlet. | König Lear. | Macbeth. | Othello. | Quälgeister. | (Sporaden.) | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1789/90 | — 13/1. | — | — | — | | *Bezähmte Widerbellerin.* | |
| | — | — | — | — | | | 1790 |
| 1790/91 | — 9/2. | — | — | — | | — 17/2. | |
| | 12/5, 8/10. | — | — | — | | — | 1791 |
| 1791/92 | — | — | — | — 8/2. | | — | |
| | — | 6/9. | — | 8/10. | | — | 1792 |
| 1792/93 | — | — | — | — | — 25/2. | — | |
| | 8/10. | — | — | — | 23/9, 7/10. | 5/5. | 1793 |
| 1793/94 | — 5/2, 12/2. | — | — | — | 2/12 —. | | |
| | 8/5. | 26/9. | — | 24/5. | 1/5. | | 1794 |
| 1794/95 | — | — | — | — | — | | |
| | 13/4, 19/7. | 8/5. | — | 19/6, 28/9. | — | | 1795 |
| 1795/96 | — | — | — | — | — 18/1. | *Romeo und Julie.* | |
| | 8/4. 18/9. | — | 29/7, 31/7, 6/10. | — | — | 12/7, 24/7. | 1796 |
| 1796/97 | — 23/2. | — | — | — | — | | |
| | 1/9. | — | — | 9/6. | — | | 1797 |
| 1797/98 | — | — | — | — | — | | |
| | 7/5. | — | — | — | — | | 1798 |
| 1798/99 | — | — | — | — | — | | |
| | 13/4, 20/8, 5/10. | — | 13/8, 18/8, 4/10. | 15/9, 17/10. | — | | 1799 |
| 1799/1800 | — | — | — | — | — | | |
| | 6/7. | — | — | — | — | | 1800 |
| 1800/1 | — | — | — | — | 30/10 —. | | |
| | 25/4. | — | — | 18/8. | 17/4, 30/4, 4/9, 18/10. | | 1801 |
| 1801/2 | — 2/3, 25/3. | — | — | — | — | | |
| | 18/7. | — | — | — | 20/5, 29/9. | | 1802 |
| 1802/3 | — | — | — | — | — | | |
| | 12/8. | — | 5/8, 14/8, 26/9. | 16/9, 13/10. | 13/9. | | 1803 |

| | Hamlet. | König Lear. | Macbeth. | Othello. | Quälgeister. | (Sporaden.) | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1803/4 | — | — | — | — 14/2. | — | | |
| | 28/4, 11/9. | — | — | — | 30/4. | | 1804 |
| 1804/5 | — | — | 22/11 —. | — | 23/10 —. | | |
| | 12/5. | — | — | — | — | | 1805 |
| 1805/6 | — 20/1. | — | — | — | — | | |
| | 29/6. | — | — | — | 13/4, 8/7. | | 1806 |
| 1806/7 | — | — 26/7. | — | — | — | | |
| | — | 18/9, 3/10. | — | — | — | | 1807 |
| 1807/8 | — | 30/11 —. | — | — | — 22/3. | *König Heinrich IV.* | |
| | 13/9. | 5/8, 11/10. | 6/9, 11/9. | — | 22/4, 13/10. | 19/6. | 1808 |
| 1808/9 | — | — | 31/10 —. | — | 25/10 —. | | |
| | 29/8, 7/10. | — | — | — | — | | 1809 |
| 1809/10 | — | — | — | — | — | | |
| | 27/4. | — | — | — | — | | 1810 |
| 1810/11 | 30/10 —. | — | — | — | — | | |
| | 4/6. | — | — | 21/8. | — | | 1811 |
| 1811/12 | — | — | — | — | — 30/1. | *Schein und* | |
| | 27/7. | — | 12/7, 3/8, 30/9, 14/10. | — | — | *Wirklichkeit.* | 1812 |
| 1812/13 | — | — | 9/11 —. | — | — | 16/11 —. | |
| | — | — | — | — | 17/9, 9/11. | 29/8, 31/10. | 1813 |
| 1813/14 | — 6/2. | — | — | — | — | — | |
| | 20/9. | — | — | — | 9/9. | 17/8. | 1814 |
| 1814/15 | 7/12 — | — | — 8/2. | — | 11/12 —. | — | |
| | 4/6. | 19/9. | 18/8. | — | — | — | 1815 |
| 1815/16 | — | — | — | — | — | — 25/3. | |
| | 16/8. | — | — | 10/7. | — | 2/5. | 1816 |

Unter den Vorstellungen, welche die Bondini-Seconda'sche Gesellschaft in den Jahren 1782—1794 in *Prag* gab, lassen sich 2 *Shakespeare-Aufführungen* für 1782 (aus Ltz. V. 481), 13 für 1789—1794 (aus dem Registro, also vollständig, vgl. auch Ann. X. 95) nachweisen; es sind: *Hamlet* 1782, 1789 August 2, 1792 Juli 28, 1793 Juli 21, 1794 Juli 24 und August 3: *König Lear* 1782, 1793 Juni 16; *Die bezähmte Widerbellerin* 1789 Juli 29, 1790 Juni 5, 1791 September 11, 1793 August 27; *Othello* 1792 Juni 23; *Die Quälgeister* 1793 Mai 26 und Juni 13.

In *Teplitz* (Sommer 1813) gab die Gesellschaft (nach dem Registro): *Hamlet*, Juli 31, und *Schein und Wirklichkeit*, August 3.

---

Unter den *Leipziger Winter-Vorstellungen* finden sich:

von der *Gesellschaft Joseph Seconda's* gegeben (siehe Ann. V. 57): *Richard III.* ('Trauerspiel in 5 Aufzügen nach Shakespeare und Weifse, in Prosa bearbeitet' [1]) — 'welches nicht gefiel') 1789 October 20; *König Lear* 1790 Januar 13; *Hamlet* 1790 Februar 11 ('wurde zum Benefiz der Schauspieler gegeben, gefiel aber nicht, weil es schlecht besetzt war');

von der *Dessauer Hofschauspieler Gesellschaft* gegeben (siehe Shakespeare-Jahrbuch VIII, 315): *Hamlet* 1808 März 20.

---

Von *Stücken, die in fernerer Beziehung zu Shakespeare stehen*, wurden (nachweislich) aufgeführt:

*Romeo und Julie* von *Weifse*, in Leipzig: 1777 (2mal), 1780, 1789, 1795, 1801 (2mal) 1805; in Dresden: 1778, 1785, 1791, 1805; in Prag: 1789 *(Bondini-Seconda)*.

*Romeo und Julie* von *Gotter* und *Benda*, in Leipzig: 1795 (2mal), 1804 *(Joseph Seconda)*; 1796 *(Dessauer Gesellschaft)*.

*Die Geisterinsel* von *Gotter* und *Reichardt*, in Leipzig: 1800 (3mal), 1808 *(Dessauer Gesellschaft)*; — von *Gotter* und *Zumsteg*, in Leipzig: 1805/6 (3mal) *(Joseph Seconda)*.

*Der travestirte Hamlet* (nach dem Zettel vom 21. Februar 1803, wo das Stück 'zum ersten Mal' gegeben wurde: 'eine Posse in 3 Akten, mit Arien und Chören. Nach dem Originale des Herrn *Gieseke* fürs hiesige Theater eingerichtet. In Musik gesetzt von

---

[1]) Von *Steinberg*, wie Blümner (325) angiebt; Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen, erwähnt das Stück nicht — wie auch nicht das weiterhin angeführte: *Der travestirte Hamlet* von *Gieseke*.

*Tuzeck.'* — Personen wie im Hamlet —) in Leipzig: 1803 (2mal), 1804 *(Joseph Seconda)* und 1817 (2mal) *(E. Petermann).*

---

Ueber die vorstehend verzeichneten Shakespeare-Aufführungen finden sich in den benutzten Quellen folgende weitere Nachrichten:

## 1. Hamlet.

'Trauerspiel in 5 und 6 Akten nach Shakespeare von *Schröder'* heifst es in Seconda's Hauptbuch — wo beigefügt ist, dafs das Manuscript mit 40 Thalern bezahlt worden —, im Dresdener Registro und Repertorium zuerst (ab 1789): 'Trauerspiel von *Schröder* in 5 Aufzügen', dann aber (ab 1791): 'Trauerspiel in 6 Akten mit den Todtengräberscenen, nach Shakespeare, von *Bock.'* Letzteres ist jedenfalls ein Irrthum; die erhaltenen Leipziger Zettel (darunter einer von 1791) geben sämmtlich *Schröder* als Bearbeiter an. [1])

Ueber die erste Aufführung lautet ein Bericht (Ltz. I. 250) aus Dresden vom 4. April 1778 [2]): 'Den 5. März ward Hamlet hier zum erstenmal gegeben. Obgleich Herr Reinecke den Hamlet nicht ohne Beifall gespielt, so hat er mir doch in verschiedenen anderen Rollen noch weit besser gefallen, und ich wünschte daher wohl diese Rolle von Brockmann zu sehen. Nach der zweiten Vorstellung dieses Trauerspieles ward Herrn Reinecke eine goldene Medaille von 20 Dukaten von einer unbekannten Hand nebst einer ganz artigen Inschrift überschickt, um solches Schaustück bei künftigen Vorstellungen des Hamlet statt des unächten umzuhängen.' Auch aus Leipzig wird (Ltz. I. 273) gemeldet, 'dafs Hamlet schon zum zweitenmale mit dem aufserordentlichsten Beifall und Zulauf von allen Seiten in Dresden gegeben worden.' Ein Brief im Deutschen Museum von 1778 (I. 568), aus Dresden vom 3. April 1778, spricht, jedenfalls irrthümlich, von Hamlet als zum drittenmal in einer Woche wiederholt; über Reinecke's Spiel will er 'nur soviel sagen, dafs es der höchste Triumph dieses grofsen Künstlers gewesen.' Als das Stück im December 1778 in Dresden (zweimal) wieder gegeben

---

[1]) Ueber diesen öfter vorkommenden Irrthum s. Genée 237. Im vorliegenden Falle mag er daher rühren, dafs *Bock* in der ersten Zeit der Bondini'schen Gesellschaft als Theaterdichter bei derselben angestellt war (s. Deutsches Museum von 1778, II. 465 — wo es aber von ihm heifst, dafs er 'mehr für seine Bequemlichkeit als seine Kunst zu leben scheine').

[2]) Dieses Datum des *Berichts* giebt Genée (255) als das der *ersten Aufführung* an.

wurde, war, nach dem Journal von auswärtigen und deutschen Theatern (II. 161) der Zulauf so grofs, 'dafs man für ein Parterr-Billet fünf Thaler geboten hat.'

Die erste *Hamlet in Leipzig* betreffende Notiz finden wir in einem, wohl Anfang 1778 geschriebenen Briefe von hier (Ltz. I. 149): 'Ich weifs, wie freudig das Publikum einst in Bewegung gerieth, als man ihm zur Vorstellung des Hamlet Hoffnung machte.' Jedenfalls ist die Hoffnung im Sommer 1778 verwirklicht worden. Die ersten, im Dramaturgischen Briefwechsel erhaltenen, Nachrichten von — am 22. April, 4. Mai und 10. October 1779 — *stattgehabten* Aufführungen erwähnen dieselben ziemlich kurz, nicht als Neuigkeiten; es wird da nur 'Herr *Klinge*, der den Geist machte', wegen 'poltriger Stimme' getadelt. Anderweitige Nachweise beginnen erst mit der letzten jener 3 Aufführungen, der am 10. October 1779, von der wir blofs noch erfahren (Ltz. II. 746): 'Das Haus war zum Erdrücken voll'. Aber um so ausführlicher ist dann, nach der Leipziger Aufführung vom 26. April 1780, eine eingehende '*Charakteristik des Herrn Reinecke als Hamlet*' (Ltz. III. 664 ff.). In dieser heifst es — um das Wichtigste anzuführen — über die erste Scene Hamlets und die mit Ophelia und die mit seiner Mutter: 'Es ist eine bekannte Regel, dafs die Hauptperson eines dramatischen Werkes, so wie eines Gemäldes, jederzeit hervorstechend sein mufs, und Herr Reinecke bemerkt sie sehr richtig, wenn er in dem ersten Aufzug mit dem König, der Königin und vielen Andern nicht zugleich, sondern einige Augenblicke später auftritt. So entdeckt er dem Zuschauer seine ganze Aufmerksamkeit. Er kömmt mit niedergesenktem Leib und langsamem Schritt daher, bleibt ganz in Nachdenken versunken, bis ihn die verhafsten Worte des Königs 'Vetter, Sohn' gleichsam aus dem Schlaf wecken und seinen stillen Schmerz, mit beklemmter Brust, durch Töne laut werden lassen: 'Lieber nicht so nahe befreundt und weniger geliebt.' Er ist unzufrieden, dafs er dem Mann, den er so einer abscheulichen That wegen verachten mufs, antworten soll, und sagt nur hingeworfen, um sich seiner durch eine Entschuldigung zu entlästigen: 'Es ist nicht das, gnädigster Herr, ich bin zu viel in der Sonne.' Sobald als seine Mutter, die er zärtlich liebt, als Mutter verehrt, ob er gleich Unzufriedenheit über ihre Heirath nicht verbergen kann, ihre Rede anfängt, wird er aufmerksamer, und ihre letzten Worte: 'Alle, welche leben, müssen sterben' bewegen ihn bis zur Wehmuth, die mit allem Gefühl in die Worte ausbricht 'ja Mutter, es ist das allgemeine Schicksal' &c. Die lange Deklamation des Königs ist für ihn das nichtige Geschwätz

eines Heuchlers, das er nicht achtet; allein den Bitten seiner Mutter leistet er sogleich Gehorsam, eilt auf sie zu, küfst ihr mit kindlicher Ehrfurcht die Hand und sagt mit aller Zärtlichkeit 'ich gehorch' Euch mit dem besten Willen.' — In der Scene mit Ophelia ist Hamlets Charakter Melancholie im höchsten Grad: eine Wirkung der eben mit sich gehaltenen Unterredung und der Gegenwart der Ophelia, die den Gedanken Liebe in seiner Seele wieder reizt. Da er keine Hoffnung hat, sie zu besitzen, so will er auch nicht, dafs sie eines Andern werde, und daher der Rath, in ein Nonnenkloster zu gehn. Wenige Worte, aber grofs in dem Umfang ihres Sinnes! Sie verlieren auch nicht im mindesten in dem Munde unsers Reineckens. Sein Ton, mit dem er sie sagt, ist ergreifend, überredend, und er bemerkt hierbei etwas, was völlig in der menschlichen Natur seinen Grund hat, dafs, wenn wir eine Sache von Wichtigkeit wiederholen, wir sie bei jeder Wiederholung mit zunehmender Leidenschaft äufsern werden. Wie wenige Schauspieler wissen das! — Der Auftritt zwischen Hamlet und seiner Mutter ist der stärkste und schönste im ganzen Trauerspiel. Hamlet schreibt eh' er noch zu seiner Mutter geht, sich seine Rolle selbst vor: 'O, mein Herz, verliere deine Natur nicht! Lafs nie des Nero Seele in diese entschlofsne Brust fahren! Ich will grausam sein, aber nicht widernatürlich' &c. Also Lindigkeit durch eine nothwendige Strenge überdeckt. Reinecke ist diesem Gesetze genau nachgefolgt. Feurig und mit einer gewissen Aengstlichkeit ruft er hinter der Scene 'Mutter! Mutter!', tritt hitzig und überraschend herein, schüttet in den Worten 'Ihr habt meinen Vater sehr beleidigt, — Ihr seid die Königin, Eures Gemahls Bruders Weib' all seinen Zorn, mit einem Blick der Verachtung und einem schaudervollen Ton, aus. Aber bald sagt ihm sein edles gefühlvolles Herz, was eine Mutter sei, und 'Ihr seid meine Mutter' ist der Ausdruck kindlicher Ehrfurcht. Doch sein Vorsatz, sie von Abwegen zurückzuführen, nöthigt ihn bald, wieder Strenge zu brauchen, die noch mehr durch die Verstellung seiner Mutter, die von keiner bösen That wissen will, gereizt wird: er nöthigt sie mit Zwang und Heftigkeit auf einen Stuhl, um ihr Herz in die Presse zu nehmen. In diesem Augenblick erschallt Oldenholms Stimme, die Hamlet zu einer That verleitet, die ihm, da seine Leidenschaften bis zum höchsten Grad angespannt waren, zu verzeihn ist, die auch Reinecke in der gröfsten Hitze ohne alles Besinnen ausführte. — In Ansehung des (weiteren) Spiels gefiel mir eine Veränderung nicht: wenn er seiner Mutter die Gemälde ihrer Männer zeigt, so hält er sie ihr beide zugleich vor,

da er sie, wie er es sonst gethan, bei den Worten 'das *war* Euer Gemahl — seht nun hierher, hier *ist* Euer Gemahl' mit dem andern Gemälde überraschte und in gröfsere Verwirrung setzte. Der Geist erscheint, dessen Erblickung Reinecke auf eine sehr natürliche Art vorstellt, indem er bei der Stelle 'ein zusammengeflickter Lumpenkönig' das Gemälde nach der Seite wirft, wo der Geist herkommt, daher seine Augen diese Erscheinung fassen müssen. Hab ich je einen Schauspieler all das ausdrücken gesehn, was der Zustand, in dem er sich befand, verlangte, so ist es Reinecke in dieser Scene, und doch ist es Leidenschaft ohne alle Uebertreibung und Grimassirung, ganz die gute, unverstellte Natur.' — Die übrige Besetzung des Stücks war: Der König — *Bauser* ('recht gut; er weifs sich als König Würde zu geben ohne zu stolzieren; auch gefiel er mir in der letzten Scene, er sank nieder und starb ohne noch die Zuschauer mit Grimassen zu belustigen'); die Königin — *Frau Reinecke* ('die angstvolle Lage, in der sie sich befindet, wenn ihr ihr Sohn die Gröfse ihrer Verbrechen vorhält, weifs sie eben so schön wie die Sterbescene auszumalen'); der Geist — *Brückl* ('mufs sich wohl keinen Begriff von einem geistigen Wesen machen können, denn sonst würde er die Hände weniger bewegt und die Stimme schwächer modulirt haben'); Oldenholm — *Hempel* ('Oldenholm weifs er all das schwatzhaft Redliche zu geben und den weisen Lehren, mit denen er seinen Sohn verabschiedet, vielen Ausdruck'); Ophelia — *Frau Spengler* ('spielt vortrefflich, besonders in den Scenen des Wahnsinns, wo sie der Natur in ihren verborgensten Gängen nachahmt'); Laertes — *Christ* ('spielte mit vielem Ausdruck; in den Scenen der Wuth wurde er durch seine Stimme unterstützt, die auch bei der stärksten Anstrengung nie in's Schreiende und Heulende ausartet'); Güldenstern — *Spengler* ('wufste sich sehr glücklich in die Lage des feinen, verschmitzten Hofmanns zu setzen'); Gustav — *Schmidt.*

Am 13. October 1780 spielte *Opitz* (von Bonn kommend, für Schmidt eintretend) den Hamlet als Debüt; der Berichterstatter der Ltz.: (III. 832) sagt aber darüber: 'Ich wünschte, er hätte es nicht gethan'; weiterhin, (IV. 472) von der Vorstellung am 17. Mai 1781: 'Herr Opitz debütirte in der vorigen Messe mit dem Hamlet, und heute hatte er darinnen den Güldenstern übernommen; ein herrlicher Zug von ihm.' Im Jahre 1781 gastirte auch (nach dem Theaterkalender auf 1782) *Lambrecht* als Hamlet bei Bondini (in Dresden?). Am 19. April 1785 gab (nach dem erhaltenen Zettel und Eph. II. 124) *Frau Albrecht* als Debüt die Ophelia, neben Reinecke als Hamlet, Hempel als Oldenholm. Reinecke aber, an dessen Hamlet

schon 1782 ein Prager Kritiker (Ltz. V. 481) 'das Jugendliche' allzusehr vermifst hatte, 'schien zu fühlen, dafs ihm die Jugend zu dieser Rolle mangle, er spielte sie nicht gern mehr' und Anfangs 1787 spielte er sie in Dresden 'vorsätzlich zum letztenmal' (Ann. IV. 18); am 1. November 1787 starb er. Am 19. November trat sein Sohn, 'der *junge Reinecke*' in Dresden als Hamlet auf; er 'spielte natürlich diese Rolle nicht, wie sein ruhmvoller Vater sie spielte, allein er eiferte ihm nach allen seinen Kräften nach' (Ann. I. 97); bald darauf scheint er jedoch (nach Hamburg) abgegangen zu sein. Hamlet wurde noch einmal, am 9. Januar 1788, in Dresden aufgeführt, in Leipzig aber wohl nicht wieder vor dem 6. Mai 1789, wo jedenfalls *Opitz* die Hauptrolle gab. Derselbe hatte in ihr bereits wiederholt in Berlin (April 1783 und dann, 3 mal, December 1784 — Januar 1785) mit grofsem Beifall gastirt; und von dort erfahren wir bei dieser Gelegenheit über seinen Hamlet (Ltz. VI. 287): 'Er ging in vielen Stücken von seinen berühmten Vorgängern ab, aber die Festigkeit seines Spiels zeigte, dafs er seine guten Gründe dazu haben müsse. Vorzügliche Scenen von ihm waren die Unterredung mit dem Geiste im 1. Aufzuge, die wenn er den betenden König niederstofsen will, und die Scene mit der Königin im 4. Aufzuge, wo uns besonders gefiel, dafs er nicht so rauh mit ihr sprach und umging, sondern immer zeigte, dafs ihn die Achtung, die er ihr als Mutter schuldig sei, von einer übeln Behandlung zurückhalte.' Ein Zettel mit der Angabe: Hamlet — *Opitz*, Ophelia — *Frau Albrecht* findet sich erst vom 8. October 1791. In Prag gab (nach dem Registro) am 3. August 1794 *Klingemann* den Hamlet als Gast. Am 8. April 1796 debütirten in Leipzig *Hartwig* als Hamlet, *Frau Hartwig* als Ophelia; ersterer wird jedoch in den 'Streifereien im Gebiete der Dramaturgie', Leipzig 1796, ebenso ungünstig beurtheilt wie letztere günstig; bei der nächsten Aufführung, am 18. September 1796, spielte wieder *Opitz* den Hamlet, mit *Frau Hartwig* als Ophelia. Und so blieben diese Rollen dauernd besetzt bis zu Opitz' Tode, 1810; nur dafs einmal, 1806, *Frau Bethmann* als Ophelia gastirte; den König gab *Ochsenheimer* (1798—1806), später *Weidner*, den Oldenholm *Christ*. Nach Opitz' Tode, bis October 1816, kam Hamlet in Dresden nur noch 2 mal, in Teplitz 1 mal, in Leipzig 5 mal zur Aufführung; für die Vorstellung am 7. December 1814 in Dresden ist im Registro: *Devaranne* (?) als Hamlet angegeben; in Leipzig spielten ihn immer Gäste (*Wolff* 1811, *Bethmann* 1812, *Helwig* 1814, *Ringelhardt* 1815) bis endlich in der letzten Aufführung hier, am 16. August 1816, wieder ein Mitglied

der Gesellschaft ihn gab, *Julius;* in der Rolle der Ophelia traten in Leipzig als Gäste auf *Frau Wolff* 1811 und *Frau Bethmann* 1812, sonst aber wurde sie wohl immer von *Frau Hartwig* gegeben; die des Königs und Oldenholms hatten zuletzt (seit 1815, oder 1814) *Drewitz* und *Burmeister.*

---

An diese Nachrichten über Hamlet bei Bondini-Seconda mögen sich einige weitere, denselben Quellen entnommene, über *Hamlet auf andern deutschen Bühnen* anschliefsen; sie gewähren ein Bild von der allgemeinen Hamlet-Bewegung, die von Schröder's erster Aufführung in Hamburg ausging.

Der Zeit nach zunächst liegen derselben Hamlet-Aufführungen in *Pesth,* wo *Wahr* ihn bereits 1776 gespielt zu haben scheint und wo 'Hamlet das Lieblingsstück wurde und nicht oft genug wiederholt werden konnte' (Tj. V. 89) — wie Wahr, in Prefsburg, auch schon im Winter 1778/79, König Lear und wohl Othello gab (Tj. IX. 51). Dann, Anfang Sommers 1777, erscheint *Schikaneder* als Hamlet ('nach der Wiener Ausgabe') in *Nürnberg* (Tj. II. 177); um eben diese Zeit hatte 'der Matador der Brunian'schen Truppe, Herr *Jonasson,* der zu Prag Bediente spielte, zu *Dresden* die Keckheit den Hamlet zu spielen' (Tj. XI. 14); in *Prag* selbst gab ihn *Scholz,* der auch als Macbeth sehr gerühmt wird (Tj. XI. 16).

Aber diese ersten, noch vereinzeltem Versuche, weisen als auf ihren Ausgangspunkt vielmehr auf die *Wiener* Aufführung (nach *Heufeld,* am 16. Januar 1773) zurück, sind der *Hamburger* wohl zum Theil sogar vorausgegangen, da Schröder die Anregung zu letzterer empfing, indem er die Heufeld'sche Bearbeitung in Prag sah.

Zu entschiedenem Erfolg kam Hamlet erst durch *Brockmann* in *Hamburg,* seit 20. September 1776, und in *Berlin,* 17. December 1777 bis 8. Januar 1778. Ein Bericht über sein Gastspiel an letzterem Orte — während desselben geschrieben und es in der Ueberschrift als '*Merkwürdiger Zeitpunkt bei der hiesigen deutschen Schaubühne*' bezeichnend — sagt (Ltz. I. 5): 'Welcher Triumph für den Schauspieler, der seinem Publikum Hamlet's Schönheiten so anschauend, so fühlbar machte, dafs man ihn dreifsigmal (in Hamburg?) bei vollem Hause sahe und bewunderte. — Der gröfste Theil unsres Hofes machte (in Berlin) das Schauspiel durch seine Gegenwart feierlich. Ein grofser Theil der Zuschauer mufste täglich schon Nachmittags um 4 Uhr zurückgehen, weil sie keinen Platz finden

konnten; so drängten sich Hohe und Niedrige zum Schauplatz.' Und später heifst es (I. 53): 'Brockmann ist fort, aber sein Bild schwebt noch immer vor unsern Augen. Noch ist der Eindruck von seinem Hamlet tief in unserer Seele. Wie ein elektrischer Schlag seine Wirkungen noch lange in unsern Gebeinen zurückläfst, so fühlen wir noch immer Hamlet, obgleich Brockmann fort ist. — Er schlofs mit seinem Hamlet, den er zwölfmal (am 17., 18., 20., 21., 22., 23., 24., 28. December, 3., 4., 7., 8. Januar — zehnmal ohne die Todtengräberscenen, die beiden letzten Male mit denselben —) bei immer gleich starkem (oder, wie es anderwärts heifst: mit jedem Tage zunehmendem) Zulauf gespielt hat. — Das Schauspielhaus hallte bei der letzten Vorstellung von unzähligen Bravos wieder, und hier widerfuhr Herrn Brockmann eine Ehre, von der Berlin sonst nie etwas wufste: Er wurde nach gefallenem Vorhang herausgerufen, bejauchzt und beklatscht.' Und dazu nun die ihn als Hamlet darstellenden Kupfer von Chodowiecki, die silberne Denkmünze auf ihn von Abramson, die Abhandlung über sein Spiel von Schink! — Nicht minder enthusiastisch lautet ein anderer Bericht über Brockmann in Berlin, und seinen 'unnachahmlich meisterhaft gespielten' Hamlet (Tj. V. 54), wo u. A. gesagt ist: 'Noch nie hab' ich mit so vielem Gefühl den Schauplatz verlassen: wie stolz war ich als Deutscher, wie hingerissen als Mensch! — Den 9. ist *Er* wieder nach Hamburg gereiset und nun hat sich unser Jubelgeschrei und unsre Wonne in gerechten Schmerz verwandelt, dafs *Er* nicht immer unser sein kann.' (Vgl. noch Ltz. I. 9, 81, 786. II. 388).

Weiterhin (October 1778, nach Genée 246) wird aus *Hamburg* berichtet (Ltz. I. 753): 'Hätten Sie doch den Jubel des gestrigen Abends mit mir getheilt und sich zugleich die volle Ueberzeugung geholt, dafs *Schröder* einer der gröfsten theatralischen Virtuosen unseres Vaterlandes ist! — Gestern war *er* Hamlet!!! Allgemeiner Beifall lohnte ihn dafür. — Bei dem blofsen Händeklatschen hatte es nicht Bewenden. Eine Stimme aus dem Parterr rief: Schröder solle künftigsmal wieder spielen, alsdann wolle man seine Nachfolger — er hat nämlich die Idee, den Hamlet von all den Schauspielern seines Theaters spielen zu lassen, die selbige nur mit irgend einiger Convenienz aufführen können — gern sehen. Schröder mufste dies feierlich versprechen.' Er erfüllte das Versprechen am 4. Februar 1779 (Ltz. II. 460). — Als *Schröder* in *Berlin* (1—6. Januar 1779, 6mal hintereinander) den Hamlet — 'mit all den Vermehrungen und Aenderungen, welche die neue Ausgabe dieses Stücks in sich hält' — spielte, erneuerte sich hier das Entzücken; man fand jetzt (Ltz. II.

34), dafs 'Brockmann, irregeführt durch Lichtenberg's Briefe (über Garrick, im Deutschen Museum), hingerissen durch die Lebhaftigkeit seines Geistes, angereizt durch die Begier, ein ganzes Auditorium zu frappiren, zu fesseln, den Hamlet zuweilen in ein ganz falsches Licht stellte; Schröder hingegen, immer prüfend, sich nie durch Vorurtheil und Autoritäten blenden lassend, nicht achtend auf das Geschrei der Menge, setzte den Hamlet in sein gehöriges Licht' — was nun des Weiteren an seinem Spiel nachgewiesen wird: am sechsten Abend, wo Schröder zum letztenmal spielte, heifst es dann: 'Das Haus, das fast bei jeder Aufführung dieses Stücks für die Menge der Zuschauer, die sich nach selbigen als nach einer Neuheit gedrängt hatten, zu wenig Raum gehabt hatte, war sehr angefüllt; nach gefallnem Vorhange ward Schröder von einer Menge Stimmen herausgerufen, und wie er kam mit dem lautesten Gejauchz' und Geklatsch empfangen; keine Hand im ganzen Schauspielhause blieb müfsig.' — Bei *Schröder's* von Wien aus in *Hamburg* gegebenen Gastspielen trat er Februar 1782 blofs zweimal in anderen Rollen, März 1784 aber auch in Hamlet auf, und bei dieser Vorstellung 'war der Antheil des Publikums so grofs, dafs Zuschauer in der Coulisse zugelassen werden mufsten, welche selbst bis weit hinaus auf die Bühne neben die Schauspieler vordrangen' (Devrient III. 118); es betrug die 'Einnahme über 1500 Mark, welches hier noch nie soll eingenommen worden sein' (Ltz. VII, 2. 12). —

Auf Brockmann war zunächst, als 'zweiter Hamlet', am 30. Januar 1778, *Bök* in *Gotha* gefolgt, wo *Eckhof* den Geist gab (seine letzte Rolle, 11. Februar 1778), und wo bis Ende September 1779 Hamlet 10mal aufgeführt wurde (Ltz. I. 134, 401. Tj. XIII. 67).

Dann folgte *Reinecke* in *Dresden*, 5. März 1778.

Ferner gab *Wäser* in *Breslau* den Hamlet am 1., 2., 3., 6., 12. Mai und dann noch 5mal im Herbst 1778 (Ltz. II. 65). Schon vorher wohl hatte er ihn in *Magdeburg* gespielt (Ltz. I. 786 — wo er, mit Brockmann verglichen, als arger Schreier geschildert wird. Vgl. Tj. XI. 46), und noch früher (?) in *Osnabrück*, wo er 'von dem Adel für die Rolle des Hamlet ein Geschenk von 50 Louisdor erhielt; in Hamlet wurde das erstemal doppelte Entree bezahlt und das Schauspielhaus war so voll Fremden, dafs niemand aus der Stadt hinein kommen konnte' (Tj. XIV. 79).

Im Sommer 1778 gab *Schikaneder* den Hamlet (von Heufeld) zweimal in *Stuttgart* 'und gefiel darin so sehr, dafs er, wie ihm vorlängst in München (in derselben Rolle?) diese Ehre widerfuhr, hervorgerufen und gezwungen wurde, den letzten Auftritt zu wieder-

holen' (Ltz. II. 75. vgl. Tj. X. 47). Auch in *Augsburg* spielte er ihn 'mit dem gröfsten aber auch verdientesten Beifalle', so dafs Hamlet auch hier 'Lieblingsstück' wurde (Tj. XV. 134 vgl. 114). In *Regensburg* gab ihn *Schopf* schon am 17. Mai 1778 (Ltz. I. 655). Aus *München* findet sich, aufser obiger zweifelhafter Hindeutung, nur (Tj. XII. 78), am 7. April 1779, *Huck* erwähnt — früher in *Mannheim*, wo er schon vor *Borchers*, 4. und 7. November 1778, Hamlet gegeben haben mufs, da Reichard's Theaterkalender auf 1780, S. 6 'Huck in Mannheim' unter den 'deutschen Hamlets' aufzählt; vgl. Shakespeare-Jahrbuch IX. 296.

Gegen Ende 1778 wurde Hamlet in *Braunschweig* von der *Brunian*'schen Gesellschaft (am 21. September zum zweitenmal) 'genothzüchtigt', aber 'ganz Braunschweig sprach mit Bewunderung von der ersten Aufführung' (Tj. X. 92); ebenso wurde er in *Erfurt* von der *Fischer*'schen Gesellschaft (nach dem Theaterkalender a. a. O. gab dort wohl *Storrbäck* den Hamlet) 'prostituirt' (Ltz. II. 44).

In *Lübeck*, 1778, 'wünschte man durchgängig, den Hamlet zu sehn, welches doch bei der damaligen Beschaffenheit des Theaters unmöglich war. Dies bewog einige Freunde, eine Kollekte zur Erweiterung des Schauspielhauses vorzuschlagen', was den Erfolg hatte, dafs Hamlet nun (nachdem Macbeth und Lear im December 1778 vorausgegangen waren) am 25., 27., 28. Januar und 17. Februar 1779 gegeben werden konnte; 'der Hamlet wurde von Herrn *Engelhard*, *Gödel* und *Krampe* gemacht' (Ltz. II. 305).

In *Ansbach* fand sich, März 1779, durch das 'herrliche Spiel des Herrn *von Crenzin* als Hamlet 'eine Dame von Adel soweit bewogen, dafs sie eine Einsammlung für ihn unternahm; das gesammelte Geld schickte sie ihm unbekannterweise zu mit der Ueberschrift: Wurm-Saamen für Hamlet. Gleich etliche Tage darauf wurde Hamlet nochmals begehrt und auch wieder aufgeführt.' Und bald nachher trat dort auch ein Herr *Neuhaus* als Hamlet auf (Tj. XIV. 101).

*Frau Abt*, aus Münster, als Hamlet, gastirte im Sommer 1779 in *Gotha* 'ja, und so, dafs ihr das Publikum verschiedenemal Beifall zuklaschte'; auch in *Bremen* gab sie ihn (1782?), weil da 'ein erster Liebhaber fehlte,' aber 'vortrefflich' (Ltz. II. 432. V. 86. Vgl. Tj. XIII. 64).

In *Danzig* spielte *Eckart*, genannt *Koch*, den Hamlet 8 mal kurz hintereinander (28. October bis 18. November 1779); bei der 5. Aufführung, wurde auf Verlangen die Todtengräberscene gegeben; 'allein', heifst es, 'auch unser Publikum gestand, dafs Hamlet ohne

sie nichts verlöre' (Ltz. III. 39). Die *Schuch*'sche Gesellschaft, bei der Koch war, brachte dann (1780) das Stück auch nach *Königsberg* und nach *Mitau* (Ltz. III. 493, 688).

Aus dem Jahre 1779 wird noch *Wothe* in *Breslau* (5. October) als Hamlet erwähnt, und dafs *Opitz* ihn in *Bonn* 'mit grofsem Beifall gespielt'; von *Berlin* wird über *Reinecke's* Gastspiel dort, wo er Hamlet 3 mal hintereinander (am 21., 22., 23. December) gab, ausführlicher jedoch nur über seinen Essex (5 mal gegeben) berichtet (Ltz. III. 194, 331, 50, 98). — Reichard's Theaterkalender auf 1780 nennt im Verzeichnifs der 'deutschen Hamlets', aufser den meisten der bis hierher Genannten, noch: *Lambrecht* in Hamburg, *Carl* in Münster, *Lange* in Wien, *Schmidt* in Wetzlar.

In das Jahr 1780 fallen dann die Gastspiele *Schröder's* in *Berlin*, 13.—29. März — er gab Hamlet 2mal, Lear 1mal, Falstaff 4mal — und in *Wien*, April — er gab Lear und Hamlet — (Ltz. III. 264, 741, 318).

1781 wurde Hamlet in *Berlin* 6 mal, 1782 3 mal gegeben (Ltz. IV. 817. V. 801); im Ganzen, seit 17. December 1777, war er nun 33 mal dort aufgeführt worden — aber, wie es scheint, fast stets mit Gästen (Brockmann, Schröder, Reinecke, Lambrecht, Czechtitzky).

In *Hamburg* wurde am 28. October 1782 (nachdem am 21. September Schiller's Räuber dort zum ersten Male gegeben und 3 mal bis dahin wiederholt worden) Hamlet wieder aufgenommen 'nach fast zweijähriger Pause; und der Zuflufs der Zuschauer, davon wirklich ein grofser Theil wieder weggehen mufste, zeigte, dafs über dies Stück noch immer der schützende Genius der Bühne walte. Auch spielte Herr *Fleck* die Rolle Hamlet's mit einem Glücke und so manchen überraschenden Feinheiten im Ton und Ausdruck, dafs er in der That seine grofsen Vorgänger nicht nur erreichte, sondern überhaupt dem Kenner nichts zu wünschen übrigliefs; daher ihm auch das Publikum mit dem wärmsten Enthusiasmus lohnte'. Am 4. November wurde Hamlet 'mit gleichem Zulauf' wiederholt; am 2. December gab *Unzelmann* den Hamlet, *Fleck* den Laertes (Ltz. VI. 146).

1783 sind in *Berlin* 5 (*Opitz* 1mal als Gast, im April, dann wohl immer *Fleck)*, 1784 2 Hamlet-Aufführungen verzeichnet (Ltz. VI. 817, vgl. 547. VII, 4. 193); letztere fallen auf das zweite Gastspiel von *Opitz,* bei dem er Hamlet 3mal (21. und 23. December 1784, 11. Januar 1785) gab und nach der letzten Aufführung 'vom ganzen einstimmigen Auditorium herausgefordert ward'; *Frau Reinecke* 'hatte die Königin, eine Rolle, die sie sehr interessant zu machen wufste' (Eph. I. 123).

Auch 1785, 86 und 87 kommt Hamlet in *Berlin* 6, 4 und 3mal vor (Eph. II. 420. IV. 399. VI. 407.) u. s. f., so dafs er dort schon damals, wie kein anderes Shakespeare-Stück, vollkommen *stehend* erscheint. — So ist dann *Berlin* auch wohl mit der Aufführung des Hamlet nach *Schlegel*, am 15. October 1799, allen andern Bühnen vorangegangen (Genée 298, vgl. 303, 308.). —

Nach sämmtlichen, hier mitgetheilten Nachrichten fand *Hamlet*, *ausnahmslos*, von vorn herein und überall die *günstigste* Aufnahme, während *alle übrigen Shakespeare'schen Stücke*, abgesehen von einigen ganz freien Umarbeitungen, wenigstens anfangs doch hier oder da einer erst zu überwindenden *ungünstigen* Stimmung begegneten.

Gegen *Hamlet* — oder vielmehr gegen die übermäfsige *Hamlet-Schwärmerei* — treten nur, meist erst in verhältnifsmäfsig später Zeit, mehrfache *Hamlet-Travestien* auf, zu denen, aufser den von Genée (287, 298, 303) angeführten, der (oben S. 194 erwähnte) *travestirte Hamlet* von *Gieseke* zu zählen, so wie ein *Hamlet in Knittelversen*, 'eine komische Posse — da Shakespeare's Hamlet im Grunde nichts weiter als eine serieuse Posse —, für das Marinellische Theater in Wien bestimmt' (Probescenen daraus, nach Tztg. 108, in: Neues Theater-Journal für Deutschland, Heft I, Leipzig 1788). Hierher gehört wohl auch das 'Kinderschauspiel' *Shakespeare in der Klemme*, von dem 1781 (Ltz. IV. 411) berichtet wird, dafs *Schink* es 'im vorigen Jahre drucken lassen' und dafs es 'bei der Vorstellung in Wien grofsen Lärm gemacht: man schrie, lärmte und wollte mit aller Gewalt das Stück denselben Abend noch einmal sehen; von allen Logen, aus allen Ecken des Parterres riefen die Stimmen: Bravo, Schink!'

---

## 2. König Lear.

Nach dem Dramaturgischen Briefwechsel und den aus der betreffenden Zeit erhaltenen Leipziger Zetteln gab die Bondinische Gesellschaft *König Lear* von 1779 bis 1795 in der Bearbeitung ihres Theaterdichters *Bock;* dann aber, seit der Wiederaufnahme des Stückes im Jahre 1807, in der Bearbeitung von *Schröder*.

Dafs sie, nach Hamlet, zunächst zum Lear griff, während diesem in *Hamburg* Othello, Der Kaufmann von Venedig, Die Irrungen, Mafs für Mafs, in *Berlin* Macbeth vorangegangen waren, hat seinen Grund jedenfalls in der Wirkung, welche die ersten Lear-Aufführungen

an jenen beiden Orten, im Juli und November, hauptsächlich aber Schröder's Gastspiel als Lear in Berlin, im December 1778, hervorgebracht hatten. Diesen Aufführungen folgten die ersten *Dresdener* — denn dafs Lear etwa schon im Sommer oder Herbst 1778 in Leipzig gegeben worden, ist kaum zu denken — am 30. Januar, 1. Februar, 13. Februar, die ersten *Leipziger* am 19. April, 29. April, 9. Mai, 1. October 1779. Ueber letztere berichtet der Dramaturgische Briefwechsel. Von der ersten Aufführung des Stücks, 'eines der merkwürdigsten, so je auf unserm Theater erschienen', sagt er: 'Man kann sich keinen Begriff von *Reinecke's* vollkommenem Spiel als Lear machen, wenn man ihn nicht selbst gesehen hat; und ob irgend ein Schauspieler Herrn *Spengler* als Grafen Kent übertreffen wird, zweifle ich sehr'. Die zweite Aufführung wird einfach erwähnt. Bei der dritten heifst es: 'Das Stück ist in der That zu verwickelt, um bei der ersten Vorstellung den Plan durchschauen und alles gehörig fassen zu können. So viel bleibt wohl ausgemacht, dafs es vor Hamlet und andern Shakespearischen Arbeiten viele Vorzüge hat, zumal bei unserm Theater, wo alle einmüthiglich wetteifern, ihre Talente zu zeigen; denn ein jeder spielt in der That gleich gut.' Bei der vierten Aufführung endlich ist nur bemerkt: 'Edmund, so ehemals Herr *Fleck* spielte, sahen wir jetzt gleich gut von Herrn *Schmidt.*' Verhältnifsmäfsig mehr sagt eine andere kurze Notiz (Ltz. II. 744) über die letzterwähnte Vorstellung: 'Nie hab ich etwas Gröfseres gesehn, als die Stelle, wo er seinen Töchtern den Fluch giebt. Ueberhaupt gefällt hier das Stück aufserordentlich und that nicht weniger als Hamlet.' Ob freilich der Erfolg ein nachhaltiger war, ist fraglich, da Lear, aufser noch zweimal 1780, in den nächsten Jahren für Leipzig nicht weiter nachzuweisen ist; in Dresden wurde er 1780 und 81 noch je einmal gegeben (1782 in Prag, von wo Ltz. V. 481 meldet, dafs Cordelia von *Frau Spengler*, Kent von *Spengler*, Edgar von *Christ* gespielt worden). Dann erscheint er erst wieder in Leipzig am 4. October 1784, wo der Zettel, neben *Reinecke* als Lear, *Frau Schouwärt* als Cordelia angiebt, und in Dresden 1785 und 1786 wieder je einmal. Weiterhin, nach Reinecke's Tode, findet er sich nur in Leipzig: am 6. September 1792 (nach dem Registro; das Repertorium giebt den 6. October), am 26. September 1794, wo (nach dem Zettel) *Emrich* — Lear, *Frau Albrecht* — Cordelia, *Opitz* — Albanien spielten, und am 8. Mai 1795 mit *Nuth* — Lear, sonst wie vorher. Von da an, in Dresden seit 1786, ruhte das Stück bis 1807, in welchem Jahre es wieder, sowie auch im folgenden, Aufführung in Dresden, zwei in Leipzig erlebte. Für Leipzig

1807 geben die vorliegenden beiden Zettel: *Opitz* — Lear, *Frau Hartwig* — Cordelia, *Ochsenheimer* — Cornwall, *Christ* — Gloster, *Bösenberg* — Narr; 1808 traten nach dem Zettel vom 5. August *Frau Schirmer* — Cordelia, *Weidner* — Cornwall an die Stelle der vorher Genannten, und am 11. October gab (nach Blümner) *Iffland*, als Gast, den Lear. Der letzteren Aufführung folgte dann nur noch die am 19. September 1815 in Leipzig, wo *Devrient*, aus Berlin, als Lear auftrat, mit *Frau Schirmer* — Cordelia, *Geyer* — Cornwall, *Sommerfeld* — Gloster, *Bösenberg* — Narr, *Christ* — Alter Mann. —

Im Ganzen genommen und vorzüglich wenn man die letzten 20 Jahre in's Auge faſst, sieht man, daſs *Lear* in Dresden und Leipzig weniger heimisch wurde nicht bloſs als *Hamlet*, sondern auch als *Macbeth* und *Othello*.

---

Von Berichten über *auswärtige Lear-Aufführungen* sind hervorzuheben die der Ltz.: über die erste Aufführung in *Hamburg* (17. Juli 1778) und über Schröder's Bearbeitung (I. 582), sowie über 4malige Aufführung im Jahre 1779 (II. 518 ff.); über die ersten Aufführungen in *Berlin* (30. November; 1., 2., 5., 13., 20. December 1778) und über *Schröder's* dortiges Gastspiel als Lear, am 24. und 25. December 1778 (II. 13 und 23). Daſs *Schröder* 1780 den Lear in *Berlin* (20. März), *Wien* (April), *Mannheim* (28. Juni) gespielt, wird rühmendst, aber nur kurz erwähnt (III. 264 und 743, 318, 619). — Aus *Frankfurt*, wo im October 1780 Lear, mit *Borchers* — Lear, *Frau Borchers* — Cordelia, *Opitz* — Edgar gegeben wurde, heiſst es (Tj. XV. 140): 'Ich war Augenzeuge davon, daſs man über Lear lachte, gähnte und schwatzte. Den meisten gefiel es nicht.' Dagegen scheint das Stück in *Berlin*, auch bei seiner Wiederaufnahme im Jahre 1789, mit *Fleck* als Lear, viel Anklang gefunden zu haben, da es damals von Januar bis Juni 5mal gegeben wurde (Ann. IV. 63 und Tztg. 17 ff.).

---

## 3. Macbeth.

Wie dem Dramaturgischen Briefwechsel und der Ltz. zu entnehmen, wurde *Macbeth* 1779 in der Bearbeitung von *Fischer* gegeben. Am 29. Juli 1796 und 13. August 1799 heiſst es dann auf den Zetteln: 'Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeare, mit neuen Hexen-

scenen für die deutsche Bühne bearbeitet, von *Bürger;* begleitet mit Gesängen, Chören und Tänzen. In Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Reichardt.' Und vom 5. August 1803 an lautet die Zettelangabe: 'von *Schiller*, mit beibehaltenen Hexenchören von *Bürger.* Musik von Reichardt.'

Von den 4 Leipziger Aufführungen des Jahres 1779 (denen 2 Dresdener vorausgingen) berichtet der Dramaturgische Briefwechsel, und über die erste derselben, vom 12. April, verbreitet er sich weitläufiger; es verlohnt sich aber nicht wohl der Mühe, diese ziemlich leeren Worte hier anders als auszugsweise zu wiederholen. 'Aufser Wien, Hamburg und Berlin,' heifst es, 'möchte das Stück wohl mit eben so gutem Erfolg als in Leipzig nicht gegeben werden. Was es selbst betrifft, so ist kein Zweifel, dafs es nicht zu den vorzüglichsten zu rechnen ist. Dieses ist doch offenbar, dafs nach richtig dramatischen Grundsätzen solche Feen- und Geisterscenen ganz unschicklich sind und dieser Fehler keinem Dichter als nur Shakespeare zu verzeihen ist, dessen Jahrhundert und noch nicht hinlänglich auseinandergesetzte Kenntnisse des Theaters ihn von allem Vorwurf freisprechen. Die Hexenscenen könnten gewifs ohne Verlust einiger Schönheit ganz wegfallen (wie auch die Erscheinung des Geistes im Hamlet). Uebrigens ist es in vieler Betrachtung ein treffliches Stück, und Herr *Reinecke* spielt den Macbeth mit ausnehmender Richtigkeit. Weit entfernt von übertriebenen Gesten, ist er feurig, sein Gesicht voller Ausdruck und seine Stimme und Handlung jedem Worte angemessen.' Dann werden auch *Frau Reinecke* als Lady Macbeth und *Hempel* als Macduff sehr gerühmt, und 'die ganze Vorstellung verdiente gesehen und eines jeden Spiel bewundert zu werden. Der Werth dieses Stücks macht es in der That nothwendig, dafs es zu verschiedenenmalen auf die Bühne gebracht wird, und es kann auch gewifs bei keiner Wiederholuug der Beifall des Publikums fehlen.' — Die Ltz. (II. 744) erwähnt nur der Vorstellung vom 8. October 1779 mit dem Zusatz: '*Madame Reinecke* machte die letzte Scene als Lady Macbeth über alle Erwartung; es ist unstreitig eine ihrer gröfsten Rollen.' Ausführlicher berichtet dieselbe Zeitung (III. 361) erst über die Aufführung vom 14. April 1780, die Hauptrollen eingehend besprechend: 'Die Scene zwischen Macbeth und der Lady (im ersten Akt) wird meisterhaft gespielt. *Madame Reinecke* als Lady ganz das muthige, zu allen Bosheiten geschickte Weib und Macbeth *(Reinecke)* ganz der furchtsame Bösewicht, endlich aber durch die Reden seines Weibes entschlossen, die That zu vollbringen. Nun (im zweiten Akt) tritt Macbeth auf; zitternd, bei jedem Geräusch zu-

sammenschauernd, ängstlich umhersehend, furchtsam vor seinem eigenen Schatten, nähert er sich langsam dem Zimmer des Königs; plötzlich steht er unbeweglich da, mit starrem Blick, auf einen Ort geheftet: 'Ist dies ein Dolch, den ich da vor mir seh, den Griff gegen meine Hand gekehrt? Komm, lafs mich dich fassen!' und in diesem Augenblick bewegt er mit Heftigkeit die rechte Hand vorwärts, bleibt einige Augenblicke ganz betäubt in dieser Stellung stehn, läfst dann die Hand wieder langsam sinken, und sagt mit beklemmter Brust: 'Ich habe dich nicht; und seh dich doch noch immer' &c., bis auf die Stelle: 'auf deiner Klinge Blutstropfen', wo sich seine Angst immer mehr und mehr vermehrt. Eine Pause; und nun etwas ruhiger. Bei den Worten: 'es ist deine Sterbeglocke' stürzt er sich mit aller Gewalt in's Zimmer. Die That ist geschehn. Er kommt mit blutigen Händen und eilig als wenn er verfolgt würde aus dem Zimmer zurück, während der ganzen Unterredung mit der Lady blickt er oft nach dem Zimmer hin, und der Ton bei den Worten: 'ich konnte nicht Amen sagen' erschüttert bis in's Innere der Seele. Nun ist er mit der Lady abgegangen, um das häfsliche Zeugnifs von seiner Hand zu waschen; Macduff tritt auf, und Macbeth kömmt mit gezwungner Ruhe zurück, wischt beständig die Hand und sucht sie zu verbergen.' — Im dritten Aufzuge wird Reinecke's Spiel wieder als 'meisterhaft' gerühmt, besonders in der Scene 'wenn Banquo's Geist erscheint: er steht zitternd, mit ausgebreitetem Arm, hinterwärts gebogenem Körper da und jede seiner Nerven scheint in Anstrengung zu sein.' In der Scene mit den Hexen scheint er dem Berichterstatter 'ein wenig zu ruhig'. Aber 'in den letzten Scenen zeigt er sich ganz als grofser Schauspieler, da er fast immer wüthend ist und doch nie die Grenzen der Natur überschreiten wird.' — Nun kommt der Bericht auf das 'herrliche' und 'vortreffliche' Spiel der *Frau Reinecke* zurück und hebt noch ihren Monolog: 'Kommt jetzt ihr Geister alle,' — 'den man aber weglassen sollte, weil er zu abscheulich und unnatürlich ist' — und ihre Nachtwandelscene hervor, als 'den Namen *grofs* mit allem Recht verdienend'. Das Urtheil über *Hempel* als Macduff wird in die Worte Hamlet's an die Schauspieler: 'sondern macht alles mit Anstand' &c. zusammengefafst, was wohl nicht als Lob, vielmehr als Mahnung zu nehmen ist; *Christ* — Malcolm, *Schmidt* — Donalbain, *Martini* — Banquo sind — letzterer als 'dieser Rolle nicht gewachsen' — nur vorübergehend erwähnt. 'Im Ganzen genommen', schliefst der Bericht, 'wird Macbeth auf unserer Bühne nicht gut aufgeführt: denn dafs

*Madame Reinecke* auch die Rolle der Hecate hat übernehmen müssen, ist ein Fehler von Wichtigkeit'. —

*Reinecke* spielte den Macbeth wahrscheinlich öfter, als wir nachweisen können: sein Nekrolog (Ann. IV. 10) nennt diese Rolle und Othello, wie schon oben angeführt, als seine 'in dieser Gattung schönsten', sie allen seinen übrigen Rollen, aufser Essex, voranstellend.

Ueber die Aufführungen späterer Zeiten geben Zettel, hinsichtlich der Besetzung, genügende Auskunft. Als das Stück (nach Bürger), in Leipzig, 1796—99 wieder aufgenommen wurde, spielten Macbeth — *Opitz*, Lady Macbeth — *Frau Schmelka.* In den ersten Aufführungen aber nach Schiller, 1803, gab neben *Opitz* als Macbeth, *Frau Schirmer* die Lady; später, 1808 trat *Frau Hartwig* in diese Rolle ein, Dunkan und Macduff wurden von *Christ* und *Schirmer* gespielt. Nach Opitz Tode trat 1812 *Weidner* 4 mal in der Rolle des Macbeth in Leipzig (und 1 mal in Dresden) auf, während die übrige Besetzung war wie vorher, aufser am 3. August, wo *Frau Bethmann,* aus Berlin, in Leipzig die Lady gab. Im Jahre 1815 endlich spielte Macbeth — *Helwig,* mit, wie früher, Lady Macbeth — *Frau Hartwig,* Dunkan — *Christ,* Macduff — *Schirmer.*

---

Ueber *Macbeth auf anderen Bühnen* sind anzuführen: die Berichte der Ltz. (I. 664, 776. II. 9, 16.) über die ersten *Berliner* Aufführungen (der Bearbeitung von Wernike), am 3., 4., 5., 6., 15., 24. October, 8. November, 10. December 1778; 'Alles wurde durch fünf neue prächtige Verzierungen des Theaters, durch ein wohlgewähltes Kostume der Tracht und durch ein gutes Verständnifs der Maschinen zu einem Ganzen gemacht'; *Döbbelin* gab den Macbeth, *Frau Nouseul* die Lady; letztere 'vermenschlichte diesen Charakter, liefs uns blofs das Weib sehen, das im Taumel der durch die schmeichlerischen Bilder königlicher Gröfse erhitzten Phantasie Pläne durchtreibt, vor denen sie bei kühlerem Blute zurückbeben würde, und so wufste sie uns in ihr Interesse zu ziehen, Antheilnehmung zu bewirken'.

In *Stuttgart* und *Prag* scheinen *Schikaneder* und *Scholz* den Macbeth (von Stephanie oder Fischer?) schon im Sommer 1778 gespielt zu haben, und besonders auch *Frau Scholz* wird als Lady höchlich gerühmt (Tj. X. 43. XI. 16). In *Hannover* wollte, März 1779, *Nouseul's* Gesellschaft ihre dortige Bühne mit der Bearbeitung von *Schink* eröffnen (Ltz. II. 219).

In *Hamburg* aber kam Macbeth (mit den Hexenscenen von Bürger, eingerichtet von *Schröder*) erst, fast ganz zuletzt, am 21. Juni 1779 zur Aufführung; *Schröder* und seine *Frau* spielten Macbeth und die Lady, *Lambrecht* — Macduff, *Fleck* — Rosse, *Schütz* — Malcolm: 'die Neugierde hatte das ganze Haus angefüllt', allein 'die Charaktere Macbeths und seiner Frau waren dem Hamburger Publiko zu abscheulich', die Hexenscenen hielt es 'für Narrenspossen'; so folgte die zweite Aufführung erst am 12. Juli, wo 'ganz wider Vermuthen das Haus voller Zuschauer und der Beifall weit lauter war, als bei der ersten Vorstellung'; dann, am 26. Juli wird das Stück zum dritten Mal 'auf Begehren' gegeben, aber jetzt mit der Operette 'Der Alchymist' als Nachspiel: 'es erhält sich nun im Beifall und Herr Schröder kann sich auf den Winter Nutzen davon versprechen'; es erscheint bis zum Schlufs des Ackermann'schen Theaters (3. März 1780), noch zweimal, am 10. September, 'auf Begehren', und am 28. December 1779, beidemal wieder mit dem Nachspiel (Ltz. II. 518 ff.).

Aus *Berlin* wird 1788 berichtet: 'Unter den Stücken, welche die Direction einstudiren lassen, hat Macbeth nach *Bürger's* Uebersetzung den meisten Zulauf gehabt. Schwerlich wird auch dieses Trauerspiel auf irgend einer Bühne besser und mit mehrerm Pomp vorgestellt werden können. Alles — Aktion der Schauspieler, die Hexenchöre, welche vom Herrn Kapellmeister *Reichardt* fürchterlich schön in Musik gesetzt sind, Dekoration und Pracht der Kleider — trug zu der grofsen Sensation bei, die Macbeth im Publikum hervorbrachte. Herr *Fleck* spielt diese Rolle. Die Lady macht *Mlle. Döbbelin*, und sie verdient den Beifall, den sie damit eingeerntet hat' (Ann. I. 67).

In *Mannheim*, wo Macbeth nach Wagner, eingerichtet von *Dalberg*, am 1. Juni 1788, ebenfalls 'im Ganzen äufserst schön' und mit allem 'Pompe' gegeben wurde, 'wollte das Stück trotz alledem nicht so ganz gefallen' (Shakespeare-Jahrbuch IX. 301). — Die von Genée (263) erwähnten Aufführungen (nach Wagner's Uebersetzung) in *Frankfurt a. M.* 'und an noch andern Theatern' folgten wohl erst der Mannheimer?

*Schiller's* Macbeth kam am 14. Mai 1800 in *Weimar* zur ersten Aufführung; in *Berlin* erst am 11. December 1809 (Genée 298, 303).

---

## 4. Der Kaufmann von Venedig,

'nach der Schröderischen Arbeit', wie es im Dramaturgischen Briefwechsel zu der ersten Aufführung (am 20. August 1779 in Leipzig) heifst, 'war etwas ganz Neues für's hiesige Publikum, das noch kein Lustspiel von diesem Dichter gesehen hatte.' Das Urtheil des Briefschreibers über das Stück ist, wie gewöhnlich bei ihm, sehr unsicher; er nennt das Stück 'vortrefflich, durch feine und oft unerwartete Züge vor andern ausgezeichnet', findet 'hier und da philosophisches Raisonnement sehr vortheilhaft angebracht', und 'etwas Sonderbares und Meisterhaftes ist unstreitig die künstliche Verwebung zweier Geschichten in einem einzigen Stück': aber seines 'Erachtens ist es doch nie mit des Dichters tragischen Arbeiten in Vergleichung zu setzen' und 'hat, wenn es viele aufrichtig gestehn sollten, nicht eben so aufserordentlichen Beifall gefunden.' Nach der Wiederholung am 23. August mufs er jedoch sagen: 'das volle Schauspielhaus war wohl ein Beweis, dafs man Geschmack an dieser Aufführung gewonnen hatte'. Zwei weitere, hier nur kurzweg erwähnte, Wiederholungen am 26. September und 13. October bestätigen dies; und von der letzteren heifst es anderwärts (Ltz. II. 747) ausdrücklich: 'Der Kaufmann von Venedig macht viel Glück, wie alle übrigen Shakespeare'schen Stücke; hat auch treffliche Scenen'. Aber nach diesen vier Aufführungen finden wir in Leipzig nur noch *eine* im nächsten Jahre; in Dresden wurde das Stück erst am 12. Januar 1780 und dann nur noch am 18. Januar 1781 gegeben: damit verschwindet es wieder, für die ganze Folgezeit. Worin der Grund dafür, zum Theil wohl (vergl. Genée 272), gelegen, deutet, am Schlufs, ein ausführlicher Bericht über *Reinecke als Shylock* (Ltz. III. 164) an, der (L-t-h unterzeichnet, also wohl — nach IV. 350 — von Lotich in Leipzig) die einzige weitere, aber verhältnifsmäfsig gute, hierhergehörige Auskunft bietet und deshalb im Wesentlichen unverkürzt angeführt werden mag:

'Da Herr Reinecke sich in allen Rollen als vortrefflich zeigt, so hat er den wahren Kennern der Kunst auch als Shylock im Kaufmann von Venedig Beifall und Bewunderung entlockt. Man mufs ihn in dieser Rolle anstaunen, da sie ganz aufser seinem Fach ist, und die, die ihn tadeln, dafs er die jüdische Sprache nicht in seiner Gewalt habe, zeigen, dafs sie nicht verstehn, wie Juden müssen gespielt werden, da nicht die Sprache, sondern ein sich beständiger

in Mienen und Geberden äufsernder Eigennutz, eine kriechende Aengstlichkeit im Handel und Wandel und eine heimtückische Schadenfreude das Charakteristische dieser Nation ist. Herr Reinecke hat diese Züge alle richtig gemalt; sein Mienenspiel ist so sprechend, dafs der, der die Juden nach ihrem wahren Charakter kennt, sogleich wissen wird, was Reinecke für eine Rolle spielt, ohne dafs er ihn noch ein Wort hat sprechen hören, und ich glaube dieser einzige Beweis wäre hinreichend, dafs er gut gespielt, da man den Werth eines Schauspielers beurtheilen mufs, wenn er nicht spricht. — In der ersten Scene mit Bassanio ist er nur Kaufmann, er rechnet, überlegt die Gefahr, und den Kaufmannston, mit welchem er die Worte 'dreitausend Dukaten, indefs steht doch sein Vermögen' &c. sagt, mufs man hören. Nachdem Antonio selbst gekommen, liest man auf seinem Gesicht die Freude eines Bösewichts, der den in Händen, dem er, wegen seiner Redlichkeit, zu schaden vergebens sich bemüht hat, und eine richtige der Sache angemessne Bewegung der Hände erhebt das Gemälde zum Meisterstück. Da die Juden in den Bewegungen ihres Körpers ganz was Eigenthümliches haben, so erfordert es viel Kunst, sie richtig nachzuahmen, ohne dabei ins Lächerliche zu fallen, und auch hier war er Künstler, nicht Komödiant. — Aber die Scene mit dem Juden Tubal ist sein Sieg. Ich wünscht' im Stande zu sein beschreiben zu können, wie er den Uebergang aus einer Leidenschaft in die andre, Wuth über die Verschwendung seiner Tochter und Freude über Antonio's Unglück ausdrückt, hier hat er die Kunst bis an ihre Grenzen erreicht, hier heifst es non plus ultra. — Vor Gericht glaubt er, dafs es nun gar nicht möglich sei, dafs ihm sein Bubenstück mifslingen könne, er bleibt daher bei der Schmähung der Freunde des Antonio ganz kalt, zeigt anfänglich keine Furcht, sondern blofs Rache und Hafs gegen den Antonio, aber sobald als er merkt, dafs der Ausgang seinem Wunsche nicht entsprechen möchte, wird er immer furchtsamer, immer kriechender, und endlich, da die Rechtschaffenheit und Tugend gewinnt, ist er ganz der beschämte, entlarvte Bösewicht, läfst aber doch immer noch den Hauptzug seines Charakters, Eigennutz, hervorblicken, und beobachtet daher Einheit des Charakters. Er bringt noch einige vortreffliche Schönheiten an, als das Wetzen des Messers, das Probiren, ob es auch zu seiner Absicht fest genug sei, und da sein ganzes Spiel Schönheit ist, so würde man nicht fertig werden, sie alle zu entdecken. Der Charakter des Shylock ist vortrefflich vom Shakespeare gezeichnet, aber Shakespeare und Reinecke wetteifern um den Vorzug. Doch hat man ihm in dieser Rolle nicht

all den Beifall geschenkt, den er verdient, weil wir nur gewohnt sind, den Juden als die lustige Person in der Komödie zu sehn, weil unsre Dichter die Juden nur lächerlich zu machen suchen, nicht aber durch die Darstellung ihres Charakters sie zu bessern sich bemühn, und daher war Shylock ganz etwas Neues für die Zuschauer, von denen vielleicht ein sehr geringer Theil ihre Rechnung fand, weil sie gekommen um zu lachen — nicht um zu lernen. Wie mancher Kaufmann sah auch zu sehr sein eigen Bild, als daſs es ihm hätte gefallen können! — Ihr Nachahmer Shakespeare's, warum ahmet ihr ihn nicht, statt eurer Hanswürste mit Bärten, in der Rolle des Shylock nach? Sollt' es nicht möglich sein, auch Juden durchs Schauspiel zu bessern?'

---

Nachdem *Der Kaufmann von Venedig* in *Hamburg* schon am 7. November 1777, als drittes Shakespeare-Stück, gegeben worden war (Genée 249) — aber wohl nicht oft wiederholt, sicher nicht im Jahre 1779 (s. Ltz. II. 438 ff.) —, scheint *Leipzig* (nicht Dresden — s. Genée 266) der erste Ort gewesen zu sein, wo er weiterhin zur Aufführung kam; wir hören auch von keinem anderwärts damit zunächst gemachten Versuche, bis zu der Aufführung in *Mannheim* am 7. December 1783 (Shakespeare-Jahrbuch IX. 299). In *Berlin* kam das Stück, mit *Fleck* als Shylock, erst am 16. August 1788 auf die Bühne, machte aber 'unter allen Shakespeare'schen Stücken am wenigsten Glück', so daſs die Vorstellung am 4. März 1789 'nur erst die fünfte' war (Tztg. 81). Nach *Schlegel* wurde er dort 1810 gegeben (Genée 303).

---

## 5. Othello.

Betreffs *Othello* flieſsen unsere Quellen sehr sparsam. Im Dresdener Registro und Repertorium (1789 beginnend) heiſst das Stück: 'Trauerspiel in 5 Akten nach Shakespeare von *Schmidt*'; ob aber damit die Bearbeitung von Chr. H. Schmid, Leipzig 1769, gemeint sei, ist mehr als fraglich; es war möglicherweise die schon 1775 in Berlin aufgeführte (s. Genée 218, 234, 503); in Seconda's Hauptbuch und auf den (erhaltenen 6) Leipziger Zetteln findet sich nirgends ein Bearbeiter angegeben.

Ebenso ungenügend sind die vorliegenden Zeitschriften in Be-

richten über stattgehabte Aufführungen. Obgleich Othello eine der vorzüglichsten Rollen *Reinecke's* (Ann. IV, 10) genannt wird, geschieht seiner nur ein Mal, bei der Aufführung vom 12. Mai 1781, der ersten Leipziger, kurz Erwähnung (Ltz. IV. 472): 'Othello herrlich von Herrn Reinecke mit all der heftigen Leidenschaft und trefflich nüancirt; — übrigens war das Stück schlecht besetzt und konnte ohnmöglich gefallen'; aufserdem erfahren wir blofs noch, ganz kurzweg, von *einer* Leipziger Aufführung zu Reinecke's Lebzeiten, am 7. October 1784 (VII, 4. 102); in Dresden gab er den Othello seit der ersten Aufführung am 30. November 1780 nicht wieder; wie sich Dresden (oder der Hof? — mit seiner Abneigung gegen Trauerspiele) überhaupt sehr kalt gegen das — hier nur 3, in Leipzig, nachweisbar, 14 mal aufgeführte — Stück verhalten zu haben scheint. Verhältnifsmäfsig häufigeren Aufführungen desselben begegnen wir nur in der Zeit von 1792 bis 1804, in welche 2 Dresdener, 10 Leipziger, 1 Prager fallen (über letztere s. Ann. X. 95: 'Othello erregte Schaudern und Entsetzen, gefiel und interessirte aufserordentlich'); jetzt gab *Opitz* den Othello, mit *Frau Albrecht* — Desdemona (ihre Abschiedsrolle in Leipzig am 28. September 1795), *Schouwärt* — Jago; dann, ab 1797 mit *Frau Hartwig* — Desdemona (bis 1811) und *Ochsenheimer* — Jago (bis 1804). In der Aufführung am 21. August 1811 spielte *Bayer* aus Prag den Othello, *Weidner* — Jago. Am 10. Juli 1816 endlich war die Besetzung: *Kanow* — Othello, *Frau Schirmer* — Desdemona, *Weidner* aus Frankfurt — Jago.

---

In *Hamburg* wurde Othello, unmittelbar nach Hamlet, schon am 26. October 1776 gegeben (*Brockmann* — Othello, *Schröder* — Jago), sprach aber so wenig an, dafs Schröder es nun mit einem veränderten Schlufs versuchte, jedoch auch vergebens (Genée 246); in den nächsten Jahren wurde er wohl — 1779 bis 3. März 1780 (Ltz. II. 438 ff.) sicher — nicht mehr aufgeführt. In *Berlin* — wo allerdings, wie erwähnt, schon am 29. April 1775 ein Othello gegeben worden war — gelangte er erst am 12. März 1788 (Othello — *Fleck*, zu seinem Benefiz) zur Aufführung (Genée 284. Ann. I. 67); in *Weimar*, übersetzt von *H. Vofs*, eingerichtet von *Schiller*, am 8. Juni 1805 (Genée 301); in *Mannheim*, nach *Schubart* am 26. Februar 1809, mit *Efslair* als Othello, aber nur einmal wiederholt (Shakespeare-Jahrbuch IX. 304); in *Berlin*, nach *Vofs*, 1812 (Genée 305).

---

## 6. Gerechtigkeit und Rache.

Dieses Schauspiel in 5 Aufzügen von *Brömel* (gedruckt Wien 1783), das als eine Bearbeitung von Shakespeare's Mafs für Mafs freilich nur insofern gelten kann, als der Kernpunkt der Handlung daher entnommen ist, 'kam in den achtziger Jahren auf die meisten deutschen Theater und scheint überall Glück gemacht zu haben' (Genée 271). Auch aus Leipzig wird nach der ersten Aufführung hier, am 12. September 1784 — der eine in Dresden, am 7. Januar, vorausgegangen war — berichtet, dafs es besonders wegen des vierten Aktes ungemein gefallen' (Ltz. VII, 4. 99). Nichtsdestoweniger ist es nach der Wiederholung in Leipzig am 3. October 1784 — in Dresden sicher, in Leipzig wahrscheinlich — nicht mehr gegeben worden.

---

In *Hamburg* war zunächst schon am 15. December 1777 (nach Hamlet, Othello, dem Kaufmann von Venedig, den Irrungen) *Mafs für Mafs*, in der Bearbeitung von *Schröder*, aufgeführt worden; *Gerechtigkeit und Rache* kam am 20. September 1784 auf die dortige Bühne, und da heifst es (Ltz. VII, 4. 117): 'Einen so allgemeinen Beifall hat wohl in vielen Jahren kein Stück erhalten; es ward — mit immer gleichem Beifall und mit stets wachsender Einnahme — oft hintereinander gegeben'; bis die ferneren Vorstellungen untersagt wurden, weil sich 'zwei Personen — in den im 4. Akte vorkommenden zwei Brüdern — geschildert glaubten' (vgl. Ltz. VII, 4. 29). — In *Berlin* wurde das Stück am 17. Mai 1784 zum ersten Mal, und dann im Laufe dieses Jahres noch 15mal, 1785 7mal aufgeführt (Ltz. VII, 4. 193. Eph. II. 420); *Mafs für Mafs* erschien dann dort am 19. März 1789, wiederholt am 20. März und 15. April (Ann. IV. 63).

---

## 7. Coriolan.

Ueber die erste Aufführung, in Leipzig am 20. Mai 1785, giebt der erhaltene Zettel und Eph. II. 149 Auskunft. Die Bearbeitung war die von *Dyk;* die Besetzung: Coriolan — *Reinecke* ('spielte

schön und meisterhaft'), Tullus Aufidius — *Brückl* ('schön und befriedigend'), dessen Gemahlin — *Frau Koch* ('gefiel nicht minder'), Volumnia, Coriolan's Gemahlin — *Frau Albrecht*, Veturia, Coriolan's Mutter — *Frau Henke* (der die Rolle 'nicht gelingen wollte'). Da das Stück am 22. Mai und 5. October in Leipzig wiederholt und dann gleich am 20. October auch in Dresden gegeben wurde, scheint der Erfolg im Ganzen ein guter gewesen zu sein. Aber weitere Aufführungen, nach diesen 4 des Jahres 1785, sind nicht nachzuweisen. In Reinecke's Nekrolog (Ann. IV. 10) ist Coriolan unter einigen Rollen genannt, in denen man ihn 'nicht so grofs gesehen habe, die er auch seltner spielte.'

---

Die *Leipziger* Aufführung des *Coriolan* war wohl die *erste* Aufführung des Stücks auf deutschen Bühnen *überhaupt;* in *Berlin* wurde es, ebenfalls nach *Dyk*, am 18. Januar 1787 gegeben, aber nur einmal wiederholt (Eph. VI. 407, vergl. Genée 282); dann folgte 1789 *Wien* mit der Bearbeitung von *Schink* (Genée 284); die Aufführung in *Mannheim* am 20. März 1791, in der Bearbeitung von *Dalberg*, hatte keinen Erfolg (Shakespeare-Jahrbuch IX. 303). — Aus späterer Zeit ist noch anzuführen, dafs in *Berlin* am 6. October 1811 eine Bearbeitung von *Falk* auf die Bühne kam (Genée 303).

---

## 8. Die bezähmte Widerbellerin

oder *Gafsner der Zweite* (wie, nach Blümner 328, auch in Leipzig der Haupttitel war) von *Schink* wurde von der ersten Aufführung, in Dresden am 15. Januar 1789, bis zur letzten, in Leipzig am 5. Mai 1793, im Ganzen je 3mal an beiden Orten gegeben. Als Weiteres erfahren wir nur noch aus dem Registro, dafs Franziska von *Frau Albrecht*, Gafsner von *Brückl* und *Opitz* gespielt worden.

---

Nach Genée (267) wurde das Stück 1781 in *Wien* und *Hamburg* aufgeführt; auch in *Mannheim* kam es schon am 29. April 1781 auf die Bühne (Shakespeare-Jahrbuch IX. 299); in *Berlin* erschien es am 29. Mai 1783 und wurde 14mal in diesem, 6mal im folgenden Jahr wiederholt (Ltz. VI. 550, 817. VII, 4. 193).

---

## 9. Die Quälgeister

oder *Viel Lärm um nichts* (wie auf den Zetteln von 1803 ab beigefügt ist), von *Beck*, wurde zuerst in Dresden am 25. Februar 1793 aufgeführt. Die Besetzung war damals, und von da an (nach dem Registro): von Linden — *Opitz*, Isabelle — *Frau Zucker*, Dupperig — *Thering*. Nach dem Tode der Frau Zucker, 1796, ruhte das Stück, bis dann 1801 (von wo ab Zettel vorhanden) *Frau Hartwig* die Rolle der Isabelle übernahm und, mit Opitz und Thering zusammen, dem Stück zu 4 Wiederholungen in diesem Jahre, in Leipzig, verhalf; wie es auch weiterhin, wohl mit gleicher Besetzung dauernd auf der Bühne blieb; dabei gastirten, in Leipzig: am 13. April 1806 *Grofsmann* und *Frau*, aus Schwerin, als Dupperig und Isabelle, am 8. Juli 1806 *Frau Bethmann*, aus Berlin, als Isabelle (bei welcher Vorstellung auch *Ochsenheimer* als 'ein Gerichtsschöppe' auf dem Zettel vorkommt), am 13. October 1808 *Iffland* als Dupperig. Nach Opitz' Tode wurden die Aufführungen seltner; es spielten, in Leipzig, 1813: von Linden — *Kanow*, Isabelle — *Frau Hartwig*, Dupperig — *Bösenberg*, Gerichtsschöppe — *Christ*, und 1814: von Linden und Isabelle — *Unzelmann* und *Frau*, aus Weimar.

---

Die *erste* Aufführung des Stücks wird ohne Zweifel die *Mannheimer* am 18. October 1792 gewesen sein (Shakespeare-Jahrbuch IX. 303); in *Wien* wurde es 1793, in *Berlin* 1796 aufgeführt, an welchem letzterem Orte es 'ziemlich lange ein beliebtes Repertoire-Stück blieb' (Genée 287, 289). — In *Hamburg* war schon am 20. und 24. September 1779 *Viel Lärm um nichts* in der Bearbeitung von *Engel: Der Vermählungstag* gegeben worden (Ltz. II. 780); am 26. October 1792 wurde es dort in der Bearbeitung von *Schröder* aufgeführt (Genée 287).

---

## 10. Romeo und Julie.

'Frei nach Shakespeare, fürs deutsche Theater neu bearbeitet' heifst es auf dem Zettel zur ersten Aufführung, am 12. Juli 1796, in Leipzig, und das Dresdener Repertorium fügt hinzu 'von *Bretzner*'

(vgl. Genée 289). Es gaben: Romeo — *Opitz*, Julie — *Frau Hartwig*. Wiederholt wurde das Stück nur *einmal*, in Leipzig, am 24. Juli.

---

Nach diesen — wie es scheint *überhaupt ersten* — Aufführungen von *Shakespeare's Romeo und Julie* wurde *Weifse's* gleichnamiges Trauerspiel, bis 1805, noch 3mal in Leipzig, 1mal in Dresden gegeben (s. oben S. 194). Letzteres, das von Anfang an so grofsen Beifall gefunden, sowie das gleichfalls andauernd beliebte Schauspiel mit Gesang Romeo und Julie von *Gotter* und *Benda* (in Leipzig noch 1796 und 1804 gegeben) standen auf allen deutschen Bühnen dem Shakespeare'schen Stücke lange entgegen. Aber auch darüber hinaus waren die ersten Versuche in *Weimar* und *Berlin*, 1812, mit *Goethe's* Bearbeitung, und in *Mannheim*, 1821, mit der von *West* — in *Wien* 1816 aufgeführt — sehr wenig glückliche (Genée 305. Shakespeare-Jahrbuch IX. 305). In *Leipzig* wurde Romeo und Julie, nach *Schlegel*, seit 1819 wirklich heimisch (Shakespeare-Jahrbuch VII. 329).

---

## 11. König Heinrich der Vierte

'nach *A. W. Schlegel's* Uebersetzung' wie der Zettel angiebt, wurde nur *einmal*, am 19. Juni 1808, in Leipzig aufgeführt, mit Falstaff — *Bösenberg*, König Heinrich — *Christ*, Prinz Heinrich — *Drewitz*.

---

In *Hamburg* schon am 2. December 1778, in *Schröder's* Bearbeitung, gegeben, 'ohne jedoch anzusprechen', obgleich *Schröder* selbst den Falstaff spielte; er kündigte trotzdem die Wiederholung des Stücks an (Genée 257), scheint aber damit doch nicht durchgedrungen zu sein; in der Zeit vom 1. Januar 1779 bis 3. März 1780 wenigstens wurde es (während Hamlet 4, Lear 4, Macbeth 5, Vermählungstag 2mal) nur 1mal — am 24. Februar 1780, kurz vor Auflösung der Gesellschaft — gegeben (Ltz. II. 438 ff. III. 245). Viel Glück dagegen, scheint es, machte das Stück in *Berlin*, wo *Schröder* 1780 4mal hintereinander (24., 26., 27., 28. März) den Falstaff gab (Ltz. III. 267, 622, 743). Aber in *Wien*, mit Falstaff — *Schröder*, Percy — *Brockmann* am 31. Januar 1782 aufgeführt, 'wurde es nur einmal gegeben; es hatte so geringe Wirkung, dafs Schröder es zurückzog und auch auf sein Honorar verzichtete' (Genée 258, 269).

---

## 12. Schein und Wirklichkeit.

Dieses, zuerst in Dresden am 16. November 1812 aufgeführte 'Lustspiel in 4 Akten, nach Shakespeare, vom Schauspieler Herrn *Stegmayer*' (Zettel vom 31. October 1813) ist offenbar eine Umarbeitung von *Was ihr wollt*, wie aus dem Personenverzeichnifs erhellt: Graf von Finkenheim, Gouverneur — *Schirmer*, Edmund und Charlotte von Lindenstein, Zwillinge — *Frau Schirmer*, Amalie verwittwete von Wellburg — *Frau Hartwig*, Grundmann, Haushofmeister der Frau von Wellburg — *Burmeister* u. s. w. Das Stück wurde, bis 1816, 2mal in Dresden, 4mal in Leipzig, 1mal (1813) in Teplitz gegeben; weiterhinaus auch noch 1818 und 1819 je 1mal in Dresden.

---

Bei Genée ist dieses Stück nicht erwähnt; es mag also anderwärts nicht vorgekommen sein. —

Dagegen sind in der Zeit von 1777 bis 1816 eine beträchtliche Anzahl von Shakespeare-Stücken *an anderen Orten*, *nicht* aber in Leipzig und Dresden, von Bondini-Seconda, gegeben werden; und zur Vervollständigung der Uebersicht über das bis jetzt in dieser Hinsicht Bekannte seien auch diese — nach Genée, mit einigen Zusätzen, zusammengestellt — schliefslich hier angeführt:

1) *Die Irrungen* von *Grofsmann:* in *Hamburg*, 28. November 1777, 'ohne sonderlich anzusprechen'.

2) *Richard II.*, für's *Prager* Theater eingerichtet von *Fischer*, nach dem Vorwort zu dem Druck von 1778 schon 1777 (in der 'vorjährigen Bearbeitung') aufgeführt. In *Hamburg* kam er, von *Schröder* bearbeitet (Richard — *Schröder)* am 17. November 1778 zur Aufführung, machte aber 'nur einen matten Eindruck.' — Für Mannheim ist er, der Angabe von Genée (272) entgegen, in jener Zeit *nicht* nachweisbar (Shakespeare-Jahrbuch IX. 306).

3) *Cleopatra*, ein Duodrama von *Neumann*, Musik von Danzy: in *Mannheim*, 30. Januar 1780 (Shakespeare-Jahrbuch IX. 307).

4) *Der Sturm*, bearbeitet von *Schink*, in *Wien* 1780 (oder 1781?) von der 'der Schauspielkunst sich widmenden Jugend' aufgeführt; die Musik dazu war (Ltz. IV. 126) von Aspelmayer. In *Berlin*, 28. März 1782, wurde gegeben: *Der Sturm* oder *die bezauberte Insel*, ein Drama mit Gesang in 1 Akt von *Patzke* in Magdeburg ('einer feierlichen Gelegenheit gewidmet'), Musik von

Rolle (Ltz. V. 329). Und nach *Gotter's Geisterinsel*, 1797 (Musik von Reichardt, und auch von Zumsteg: siehe oben Seite 194) erscheint *der Sturm* 1798 noch in *drei* Singspiel-Bearbeitungen, von *Hensler* (Musik von Wenzel Müller, Wien), *J. W. D.* (Cassel) und *Bergh* (Musik von Winter, München).

5) *Imogen* von *Meyer* (?): in *Wien* 1782.

6) *Gideon von Tromberg*, nach Shakespeare's Lustigen Weibern, von *Brömel:* in *Berlin* 5. Februar 1785 und dann noch 14mal 1785, 2mal 1786 (Eph. II. 420. IV. 399); in *Weimar*, November 1785, mifsfiel das Stück (Eph. III. 407). — In *Mannheim* wurde, 4. November 1794, eine Oper: *Die lustigen Weiber von Windsor* von *Römer*, Musik von Ritter, gegeben (Shakespeare-Jahrbuch IX. 305). — Vgl. aufserdem Genée 221 und 289.

7) *Julius Caesar*, bearbeitet von *Dalberg:* in *Mannheim* 24. April 1785; nach *Schlegel:* in *Weimar* 1803, in *Berlin* 27. Februar 1804.

8) *Die Zauberirrungen*, nach Shakespeare's Sommernachtstraum bearbeitet 'von Herrn *von Einsiedel*, mit Musik vom Herrn Kapellmeister Wolf,' October 1785 von der Bellomo'schen Gesellschaft in Weimar aufgeführt; das Stück 'gefiel' (Eph. III. 406). — Vgl. auch Genée 231 und 289.

9) *Timon von Athen* war schon 1778 von *Fischer* für's Prager Theater 'adaptirt' worden; ob aber auch aufgeführt? Die erste sichere Aufführung des Stücks, bearbeitet von *Dalberg*, in *Mannheim* 22. März 1789, hatte durchaus keinen Erfolg (Shakespeare-Jahrbuch IX. 303).

10) *Richard III.* von *Steinberg:* in *Leipzig*, bei Joseph Seconda, 20. October 1789 (siehe oben Seite 194); in *Berlin* 1797.

11) *König Johann*, in prosaischer Uebersetzung: in *Weimar* 1791.

Somit waren, bis 1816, im Ganzen *23 Shakespeare-Stücke* — grofsentheils freilich noch in sehr freien, einige in kaum als solche zu nehmenden Bearbeitungen — auf den deutschen Bühnen.

# Der Epilog zu Troilus und Cressida.

Von

**Th. Bruns.**

---

Dieser Epilog mufs ganz im Sinne eines Epilogs verstanden werden und nicht blofs buchstäblich oder in unmittelbarem Wortsinne, sondern eben als eine Nachrede zu dem Prolog und als Schlufs des vorhergegangenen Schauspiels. Das Wort erhält hier eine Person aus demselben, die von Anfang bis zu Ende sich mit dem Zwischen- und Zutragen *(goer-between, broker)* beschäftigt und dadurch für alle Zeiten ihren Namen zum Schild der Kupplerzunft gemacht hat, schliefslich aber mit Undank belohnt und fortgejagt wird. Dafs der Epilog nicht unbedingt nothwendig zum Stück gehörte, sondern gesprochen oder fortgelassen werden konnte, sieht man daraus, dafs die drei Zeilen, welche den Pandarus wieder auf die Bühne bringen, in der Folio-Ausgabe schon am Schlufs der 3. Scene im 5. Akte vorkommen, wo Pandarus zum letztenmal erscheint. In der Einleitung beklagt sich nun Pandarus über den Undank seiner Clienten, wozu er sich ein Gleichnifs *(instance)* vom Honig und Stachel der Biene sucht. Darauf wendet er sich ans Publicum, dem der Prolog schon gesagt hatte: *Like, or find fault; do as your pleasures are;* und da er in kriegerischer Rüstung erschienen war, so hatte er dort in seinem Charakter hinzugesetzt: *Now good, or bad, 't is but the chance of war.* (Dieser Prolog fehlt bekanntlich in der Quart-Ausgabe.) Den Epilog redet nun der Kuppler und natürlich auch in seiner Rolle wie in seiner Sprache; er wendet sich also an seine Kollegen unter den Zuschauern, an die vorher die Moral der Geschichte schon gerichtet war, und fordert sie auf, ihm Beifall zu zollen, indem sie über sein Mifsgeschick weinen *(weep out at Pandar's fall)*, damit also dem Dichter ein Zeugnifs über seine Leistung auszustellen, — *oder*, wenn es ihnen nicht gefallen hat (*or*, *if you cannot*

*weep)* ihr Mifsfallen loszulassen *(yet give some groans).* Seinem komischen Charakter gemäfs fügt er aber hinzu, dafs er sich letzteres nicht zu Gemüthe führen würde *(though not for me)*, sondern auf Rechnung der Gliederschmerzen setzen *(yet for your aching bones)*, die bei Leuten dieses Gewerbes üblich, und die Pandarus ebenfalls besitzt (V, 3). Schliefslich verkündigt er dann, dafs nach zwei Monaten hier sein Testament erscheinen werde *(my will shall here be made)*, ein neues und letztes Werk: es könne eigentlich schon jetzt vortreten *(it should be now)*, aber er fürchte, dafs einige von den Mädchen seiner Geschäftsgenossen *(some goose of Winchester)* sich geärgert haben möchten *(galled*, über die vielen im Stück vorkommenden Reden gegen Kuppelei und Unzucht) und deshalb zischen würden *(would hiss).* Deshalb wolle er (um sich in Gleichnissen aus den Krankheiten dieses Gewerbes auszudrücken) noch einige Zeit arbeiten und schwitzen *(till then I'll sweat)* und suchen, seine Last los zu werden *(seek about for eases)*, dann aber dem Publicum vermachen, was ihn beschwere *(bequeath you my diseases).*

In dieser Weise scheint uns der Epilog einen eben so natürlichen Sinn zu haben, wie der zu Heinrich IV., den ein Tänzer spricht. Wenn sich dieser aber wie der zu Heinrich VIII. an die guten und edlen Frauen wendet, wie kann sich der Kuppler an andere halten als an die Winchester-Gänschen, deren Huren-Indulgenzen selbst der Herzog von Gloster dem Bischof von Winchester unter die Nase reibt (1 Henry VI, I, 3).

Die unrichtige Auffassung des Epilogs rührt hauptsächlich davon her, dafs das Auftreten des Kupplers und seine Sprache dazu verführte, immer an die ansteckenden Krankheiten der schlimmsten Art zu denken und es deshalb für möglich zu halten, dafs der Autor sich in das Gleichnifs verirre, dem Publicum seine Eiterbeulen an den Hals zu wünschen und als Legat zu vermachen. Es ist wunderbar, wie nahe die Ausführungen von Hertzberg (in der Uebersetzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) und Ulrici (in dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft IX, 30—34) dem wahren Verständnifs gekommen sind, indem sie die einzelnen Seiten schon in unserem Sinne berühren, aber doch das Ganze noch nicht consequent aufgeklärt haben. Dem Ersteren stand die etwas unmedicinische Auffassung der Krankheit im Wege, indem er von schmerzhafter Operation und sanfterer Schwitzkur redet, und der letztere kann wegen der Schwitzkur doch noch nicht ganz von dem Gedanken an die Lustseuche loskommen. Wir dagegen behaupten, dafs von ihr überhaupt gar nicht die Rede ist, auch nicht zu sein

braucht, ja sogar nicht sein kann. Denn der Kuppler, *the pander*, ist doch gerade der, der seines Geschäfts halber diese Krankheit am besten kennt und deshalb auch am besten weiſs, wie man sich davor zu hüten hat; gerade sie ist ja sein gröſster Feind, denn sie ruinirt seine Kunden und entzieht ihm seinen Verdienst, s. den Sturm I, 2; II, 1; III, 2. Deshalb schon hat auch unser Pandarus gar nicht diese Krankheit, sondern die *ache in the bones*, *the aching bones*, Gliederreiſsen, Rheumatismus, Gicht &c., dergleichen die Folgen eines ausschweifenden, Kräfte vergeudenden Lebens zu sein pflegen. Gegen diese Leiden hilft auch das Schwitzen, aber nicht die berüchtigte Schwitzkur. Die neben der Kuppelei erwähnte *goose of Winchester* hat Shakespeare sonst nur noch Einmal citirt, im ersten Theile von Heinrich VI., I, 3, und an dieser Stelle kann sie nichts anderes bedeuten als die im Bezirk des Bischofs von Winchester wohnenden und ihre Abgaben zahlenden öffentlichen Dirnen; folglich darf man die Bezeichnung auch in Troilus eben so verstehen, auſserdem daſs das Zischen der Eiterbeule *gar keinen* Sinn giebt und noch weniger das Vermachen dieser an Andere nach einer Schwitzkur. Die *eases* und *diseases* haben keine directe Beziehung zu der ansteckenden Krankheit, sondern eine allgemeinere Bedeutung und müssen jedenfalls mit dem Bilde vom Testamente in Verbindung gebracht werden. Hier treffen wir mit Ulrici zusammen, nur können wir nicht zugeben, daſs man psychische Leiden dem Publicum vermachen könne, sondern, was man ihm übergeben soll, zumal als Legat nach dem Tode, muſs doch etwas Greifbares sein, und was liegt da näher im Theater als ein neues Stück, das nächste Stück, welches dann immer das neueste und letzte zugleich ist, den letzten Willen des Autors bildet. Mit etwas anderem beschäftigt sich auch selten der Epilog. Wir haben von Shakespeare nur sechs. In zwei derselben, Heinrich VIII. und Wie es Euch gefällt, wird nur um Beifall für das aufgeführte Stück gebeten. Den Epilog in Heinrich IV. hält ein Tänzer und redet deshalb von seinen Beinen, verspricht aber auch ein neues Stück mit dem bekanntlich nicht ausgeführten Tode Falstaff's. Im Sommernachtstraum stellt Puck bald bessere Gaben in Aussicht. In Ende gut, Alles gut gelobt der König von Tag zu Tag Besseres liefern zu wollen. Im Sturm bekennt Prospero, daſs, wenn kein Beifallshauch aus der Zuschauer Munde seine Segel schwelle, er nicht von seiner Insel wegkommen werde, wogegen ihre Fürsprache ihn von allen seinen Fehlern befreien würde *(frees all faults)*. Aus allem diesem ersehen wir, daſs der Epilog die Redeweise nach der Maske des auftretenden Schauspielers richtet, im

Inhalt aber nur mit dem Beifall oder Mifsfallen des Publicums, mit dem eben aufgeführten oder dem nächsten neuen Stück zu thun hat. Deshalb müfsten wir nothwendig, selbst wenn die Ausdrücke noch undeutlicher oder zweifelhafter wären, als sie in der Rede des Pandarus sind, dieselben nur auf die Bühne und den Autor beziehen.

Die bisher übliche Auffassung unseres Epilogs vergreift sich aber nicht blos in der Sache, sondern auch an der Person dessen, der ihn vorträgt. Sie widerspricht vollkommen dem Charakter des Pandarus, wie ihn der Dichter deutlich und ausführlich vorgelegt hat. Pandarus tritt acht Mal auf. In I, 1 beginnt er damit, dafs er des Hin- und Herlaufens müde sei, sich in die Verhältnisse seiner Nichte gar nicht mehr einmischen wolle, preist aber ihre Schönheit in der stärksten Weise. I, 2 spricht er ebenso zur Cressida, sie aber hält ihm zum Schein das Widerspiel und ruft ihm nach '*you are a bawd.*' Weiter erscheint er in Akt I nicht, und in II gar nicht. III, 1 ist er doch wieder für Troilus auf den Beinen, um die Zusammenkunft mit der Geliebten möglich zu machen, trifft hier die Helena, der er die gröbsten Schmeicheleien sagt und ein Lied von der Liebe vorsingt. Glücklich hat er aber jetzt seinen Zweck erreicht und giebt nun III, 2 das Pärchen förmlich und feierlich zusammen, das zwar ohne ihn sich gefunden, aber ohne ihn nicht vereinigt wäre, weshalb er allen *brokers-between* seinen Namen für alle Zeiten vermacht. Hiermit hat er seine Aufgabe erfüllt, die Entstehung des *pander* zu erklären, und seine bis dahin ziemlich umfangreiche Rolle hat eigentlich hier ein Ende. IV, 2 kommt er zwar noch am Morgen um sich zu erkundigen, da aber schon die Auslieferung der Cressida angekündigt wird, so spricht er hier und IV, 4 beim Beginn des langen Abschieds nur ein Paar Worte und geht ab mit Thränen. Noch kürzer ist sein Theil in V, 3, wo er den Brief der Nichte bringt und über seine Gesundheit klagt. Seine ganze Rolle ist also nur auf das Eine Verhältnifs bezogen und völlig unbetheiligt bei der ganzen Handlung des Dramas: ein alter lüsterner Schwätzer, der seine Nichte unter die Haube bringt. In keiner Weise findet sich aber eine Andeutung, dafs er aus der Liederlichkeit überhaupt und deren Beförderung ein Gewerbe mache oder irgend welchen Eigennutz dabei verfolge, und eben so wenig auch nur ein Wort über seine Vergangenheit und deren Abenteuer. Es ist also nicht die geringste Veranlassung, vielmehr wohl im Sinne des Autors verboten, hier an Bordell und Venerie zu denken. Nur zwei Zeilen, die er spricht, müssen wir noch beleuchten. Pandarus redet durchweg in Prosa, ausgenommen das Lied das er singt und das

Citat eines Verses (IV, 4). Aber III, 2 am Schlusse der Scene findet sich plötzlich eine Wendung an das Publikum mit einem Reimpaar von etwas bedenklicherer Art:

*And Cupid grant all tongue-tied maidens here,*
*Bed, chamber, Pandar to provide this gear!*

Dasselbe ist von Delius in seiner vortrefflichen Abhandlung über Shakespeare's Prosa übergangen; indessen wissen wir, dafs solche Sprüche häufig von den Schauspielern eingelegt wurden und oft gar nicht vom Autor herrührten. Dies könnte denn doch auch wohl hier im Troilus der Fall sein, da wie gesagt sonst kein Reim in Pandarus' Reden vorkommt. — Nachdem nun aber das ganze Schauspiel zu Ende ist, die Helden abgehen, und der Titelheld die Schlufsrede gehalten (ganz in der Weise der Historien), kommt ihm mit einem Male der Pandarus in den Weg mit einem '*hear you, hear you*' und erhält dafür eine kräftige Verwünschung. Dieselben drei Zeilen stehen jedoch in der Folio bereits V, 3, und da sie doch an Einer Stelle unecht sein müssen, so scheint es uns wahrscheinlicher, dafs sie ursprünglich da standen, wo Pandarus überhaupt auf der Bühne erschienen war, und nicht hier, wo eigentlich Alles zu Ende ist, und eine unbetheiligte Nebenfigur gewaltsam und zusammenhanglos nochmals herausgeholt wird. Indessen wir sehen sogleich, dafs dies in bestimmter Absicht geschehen ist, nämlich um den Epilog anzubringen. Da Shakespeare Epiloge geschrieben hat, wenn auch wenige, so könnte er es auch zu diesem Stücke gethan haben. Aber jedenfalls steht der Epilog hier mit dem Drama in gar keiner Verbindung und giebt so recht den Beweis dafür, dafs man frei mit ihnen umging und sie anfügte oder nicht, sie sprechen liefs oder nicht, wie Lüders im Jahrbuch V, 279 nachgewiesen hat. Ganz neu ist aber in unserem Finale, dafs eine nicht mehr auf der Bühne befindliche frühere Nebenfigur wieder hervorgeholt wird und sich mit ihrem Charakter breit macht, um den Epilog zu sprechen. Die oben erwähnten Epiloge halten Hauptpersonen wie Puck, Prospero, der König, Rosalinde. Und dafs Shakespeare hier diesen neuen Modus erfunden hätte, wird um so unwahrscheinlicher, wenn wir sehen, dafs die ganze Rede in höchst lockerer und salopper Form gebaut und mit lauter aus dem Stück zusammengelesenen Lappen verziert ist. Aufserdem wendet sich der Kuppler dem Wort nach nur an die Gewerbsgenossen im eigentlichen Sinn, deren Anzahl doch selbst im denkbar schlimmsten Falle nicht so gross gewesen sein kann, dafs sie diese Extravaganz des Witzes rechtfertigte. Nach den ersten drei wörtlich wiederholten Zeilen folgt nämlich

erst eine Klage über Gliederweh, schon dagewesen V, 3; dann über die Undankbarkeit der Welt, womit er I, 1 angefangen; darauf besinnt er sich auf einen Vers; in IV, 4 citirt er wie sonst bei Shakespeare ein altes Lied, hier aber braucht er die Form: *what verse for it? what instance for it? let me see*, und schliefst an die vier Zeilen über die Biene und ihren Stachel die grobe Anrede: *Good traders in the flesh, set this in your painted cloths.* Offenbar konnte hier auch die Scene schliefsen, aber es kommen nochmals fünf Reimpaare, denen unsere Uebersetzer die Anweisung beigeben „an das Publikum gerichtet", und die nun wirklich Form und Inhalt eines Epilogs besitzen. In denselben kommen aber auch wieder die schon angeredeten *panders* vor, ferner die schmerzenden Glieder, die kranken Augen, das baldige Ende, Alles wie in V, 4, und die im Theater anwesenden Dirnen, wie in III, 2. Wenn wir das Alles zusammen ins Auge fassen, so sieht es denn doch wie ein nachkomponirter Satz aus, wie ein Anhang, den der Actor oder Director aus Flicken des Dramas zusammengesucht hat, um einen Theil seines Publikums durch derben Witz mit Gott weifs welchen örtlichen oder zeitlichen Beziehungen zu amüsiren, der dann aber aus den Rollen-Abschriften in den Druck gekommen ist. Somit können wir wohl, auch wenn wir den Epilog zu Troilus wie einen andern Epilog verstehen, Shakespeare davon freisprechen, dafs er sein Stück in einer so absonderlichen Weise geschlossen und die Zukunft in so wenig geschmackvoller Weise angekündigt habe. Das aber lernen wir aus dem Vorhandensein des Epilogs, dafs Troilus und Cressida zu ihrer Zeit ganz gewifs nicht als Tragödie angesehen wurden. Es bleibt also nur die Frage noch übrig: ob *Comedy* oder *History?*

Coburg, im December 1876.

---

# Shakespeare's Königsdramen, ihr Zusammenhang und ihr Werth für die Bühne.

Von

**Wilhelm König.**

---

Die in der ersten Gesammtausgabe von Shakespeare's Dramen ausschliefslich als Historien bezeichneten Stücke, die sogenannten Königsdramen, haben einerseits ganz besonders die Bewunderung der Verehrer des Dichters erregt, andrerseits mehr als andre seiner Werke vielfachen Tadel erfahren. Die Realisten haben ihnen geringeren Werth als andern Dramen des Dichters beigemessen, ihnen alle einheitliche Handlung abgesprochen, und namentlich Benedix hat an ihnen in seiner 'Shakespearomanie' eine Fülle von Mängeln und Verstöfsen gegen die Kunst überhaupt, gegen das Drama und insbesondere gegen das historische Drama nachzuweisen gesucht, die wenn sie wirklich vorhanden wären, ihren poetischen Werth und ihre Brauchbarkeit für die Bühne völlig in Frage stellen würden. Es kann weder als zeitgemäfs noch erspriefslich erscheinen, auf diese schon ihrer Form nach für ernstliche Erörterung nicht geeigneten Ausstellungen jetzt noch näher einzugehen und sie zu widerlegen, es kann auch zugegeben werden, dafs sich in den meisten Dramen Shakespeare's, welche die englische Geschichte behandeln, nach verschiedenen Richtungen hin Mängel finden, aber es wird unumstöfslich bleiben, dafs wir an ihnen im Ganzen wie in den meisten einzelnen Dramen poetische Werke ersten Ranges besitzen, denen die Bewunderung aller Zeiten gesichert ist. Jede eingehende Prüfung derselben wird der Regel nach eine Quelle hohen Genusses, sittlicher Befriedigung und vielfach Veranlassung zur Läuterung der Ansichten und Kunstprincipien sein, welche der Leser ihnen ent-

gegenbringt und deren Anwendung er an ihnen versucht. In dieser Ueberzeugung halten wir es nicht für unerspriefslich, einmal unter dem Gesichtspunkt des Zusammenhanges der Historien Shakespeare's sowie mit Rücksicht auf die damaligen und heutigen Bühnenverhältnisse den Werth derselben und einzelner darauf gerichteter Angriffe einer Prüfung zu unterziehen.

Von allen gegen die Historien Shakespeare's erhobenen Ausstellungen wird sich bei näherer Erwägung ein Theil unter allen Umständen als unhaltbar und ein anderer, ungleich kleinerer, als gerechtfertigt erweisen, die meisten angeblichen Fehler aber werden sich durch den Zustand der damaligen Bühne erklären und nur unserer heutigen Theatereinrichtung gegenüber sich als solche erweisen, noch andre werden in anderem Lichte erscheinen, wenn der Zusammenhang der Historien unter sich und ihre Eigenschaft als ein geschlossenes Ganzes berücksichtigt wird. Wir werden es hier also namentlich mit den beiden letzteren Kategorieen zu thun haben. Dabei werden wir uns zunächst so viel als möglich zu vergewissern haben, in wieweit der Dichter ein zusammenhängendes Ganze zu schaffen beabsichtigte. Dafs dies im Allgemeinen der Fall war, wird kaum zweifelhaft sein, nur das ist ungewifs, in welchem Umfang und zu welcher Zeit, in welchem Stadium des dichterischen Schaffens er den Plan dazu gefafst und wie er ihn ausgebildet hat. Namentlich ist nicht mit Bestimmtheit erkennbar, ob König Johann, noch weniger ob Heinrich VIII. als zu den andern Stücken gehörig gedichtet worden ist. Zur Richtschnur für die nähere Untersuchung wird am besten die muthmafsliche Entstehungszeit der einzelnen Dramen dienen, wobei wir als unzweifelhaft und allgemein anerkannt voraussetzen dürfen, dafs die York-Tetralogie vor der Lancaster-Tetralogie entstanden ist. Doch stöfst uns in der Betrachtung der einzelnen Stücke gleich beim ersten Theil Heinrichs VI., der im Allgemeinen als das Erstlingswerk der Historien gilt, der Zweifel auf, ob demselben nicht der zweite und dritte Theil wenigstens in der älteren uns vorliegenden Form der sogenannten Quartausgabe vorangegangen ist. Ulrici hält es für wahrscheinlich,[1]) dafs Shakespeare erst den zweiten und dritten Theil in der Form und unter dem Titel der Quartos '*The First Part of the Contention* &c.' und '*The True Tragedie of Richard* &c.' der Bühne übergeben und dann erst den ersten Theil dazu gedichtet und allen drei Stücken den jetzigen Titel gegeben habe, wobei die zwei älteren Stücke nochmals um-

[1]) Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Th. 3, S. 43.

gearbeitet worden seien und ihre jetzige Gestalt erhalten hätten. Dagegen ist jedoch geltend zu machen, dafs die Titel der zwei alten Ausgaben, auf welche Ulrici seine Ausführung besonders stützt, wenig oder nichts beweisen, da diese sehr wohl unabhängig vom ersten Theil als poetisches Werk bestehen konnten. Der erste Theil kann daneben füglich vorhanden gewesen sein, aber er war dem Buchhändler, der ja auch die zwei andern Theile nur unberechtigter Weise edirte, nicht zugänglich, oder er glaubte kein Geschäft damit zu machen, oder der Dichter hatte den ersten Theil als eine unreife Jugendarbeit überhaupt noch in keiner Weise bekannt gemacht. Das letztere erscheint am wahrscheinlichsten. Der erste Theil Heinrich's VI. ist seinem Inhalte nach, und soweit derselbe durch Correcturen und Aenderungen nicht zu beeinträchtigen ist, offenbar eine viel unreifere Schöpfung als die folgenden Theile, und die wesentlichsten Vorzüge der letzteren finden sich schon in den erwähnten Quartausgaben, nämlich die Herstellung eines dramatisch wirksamen und folgerichtig entwickelten Ganzen. Der Hauptunterschied dieser Bearbeitung vom jetzigen Text des zweiten und dritten Theiles besteht in der fast durchweg trocknen und einfachen Sprache derselben gegenüber dem poetischen Schwung und der rhetorischen Ausführung in den Originalausgaben. Dies wird zwar von Alexander Schmidt, der demgemäfs eine einzige Redaction für die Quartos und die Folio annimmt, auf den Umstand zurückgeführt, dafs die ersteren ihre unvollkommenere Form nur durch das Nachschreiben im Theater und gelegentliche Herstellung nach dem den Herausgebern nicht zugänglichen Originale, das durch die Folio repräsentirt werde, erhalten habe. So augenscheinlich eine solche Verstümmelung bei vielen und namentlich den von A. Schmidt nachgewiesenen Stellen stattgefunden hat, so deuten doch andrerseits einige inhaltlich verschiedene Scenen [1]) und Stellen auf eine doppelte Redaction und durch eine Vergleichung der Sprache der Quartos mit der im ersten Theil der Trilogie, welche ziemlich dieselbe Einfachheit aufweist, und wieder mit dem zweiten und dritten Theil in der Folio wird die von Ulrici aufgestellte Vermuthung [2]) sehr plausibel, dafs Shakespeare, als er zuerst an das historische Drama sich wagte, einen solchen Stil, der sich nicht zu sehr von der Chronik entfernte, für

[1]) Vgl. v. Friesen, Shakspere-Studien B. 2. Wien 1875. S. 49. Delius, Einleitung zum dritten Theile Heinrich's VI., Seite V. Einleitung zu Heinrich VI. 2. Theil von Alexander Schmidt in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft S. 7 ff.

[2]) Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. 3. S. 29.

den der Gattung angemessenen hielt. Da nun auch die äufseren Beglaubigungen und Zeitangaben nichts entscheiden, indem die erste Quartausgabe 1593 in die Buchhändler-Register eingetragen ist, und vom ersten Theil Heinrich VI. durch Nash' Pamphlet von 1592 erwiesen wird, dafs solcher damals schon mehrfach aufgeführt war, so dürfen wir namentlich nach der innern Beschaffenheit der Dramen mit Sicherheit annehmen, dafs von den Historien zuerst der erste Theil Heinrich VI., dann der zweite und dritte in der unvollkommeneren Gestalt und demnächst in der jetzt aufgenommenen, oder wenn wir A. Schmidt's Ansicht vollständig adoptiren wollen, in einer einzigen Redaction gedichtet worden ist. Dafs aber alle drei Werke und alle Ausgaben davon unter allen Umständen nur auf Shakespeare zurückzuführen sind, und dafs weder Greene noch sonst ein Andrer irgend einen Anspruch auf Autorschaft daran erheben kann, darf als endgiltig festgestellt angenommen werden.[1])

Mit dem vorstehend aufgestellten Resultat soll aber keineswegs erwiesen werden, dafs die genannten Dramen vollständig und in der durch die erwähnten Ausgaben gegebenen Gestalt in der bezeichneten Reihenfolge und vor den andern Historien entstanden sind. So sehr wir uns im Allgemeinen der wiederholt ausgesprochenen Ansicht anschliefsen können, dafs Shakespeare seine Dramen der Regel nach in einem Gusse geschaffen und wenig daran geändert hat, so liegen doch im Einzelnen auch Beweise für das Gegentheil vor, und seine unmittelbare Betheiligung am Theater als Schauspieler macht es schon an sich wahrscheinlich, dafs er mehrfach Veranlassung zu Aenderungen an fertig gedichteten und selbst an aufgeführten Stücken genommen hat. Ganz besonders wird dies aber bei den so umfangreichen Darstellungen aus der englischen Geschichte der Fall gewesen sein, wenn wir auch nur bei den einzelnen Tetralogieen annehmen wollen, dafs er sie als Ganzes hat geben wollen. Wäre der Plan des Dichters auch selbst von vorn herein in allen Hauptumrissen fertig gewesen, so sind bei einem so umfangreichen Werke nachträgliche Verbesserungen unvermeidlich, um die Harmonie des Ganzen herzustellen, und auch Shakespeare hat unerachtet seines Genies oder grade in Folge desselben solche vornehmen müssen, wenn er auch bei seiner Sorglosigkeit um einzelne Discrepanzen noch so manches stehen gelassen hat, was besser geändert und in gröfsere Uebereinstimmung mit andern Partieen seiner Dichtung gebracht worden wäre.

[1]) Ulrici a. a. O. B. 3. S. 4 ff. A. Schmidt in den Einleitungen zu Heinrich VI., Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Namentlich sind bei dem ersten Theil Heinrich's VI. nachträgliche Zusätze erfolgt, und es ist dies um so natürlicher, als dieses das erste und von der Vollendung des ganzen Cyklus zeitlich am weitesten entfernte historische Drama des Dichters ist. Im Folgenden versuchen wir diese Aenderungen annähernd nachzuweisen, nachdem wir zuerst dem Plan des Dichters einigermafsen zu folgen gesucht und einen Blick auf die Quellen, aus denen er das Thatsächliche seiner Darstellung entnahm, geworfen haben werden.

Diese Quellen waren fast ausschliefslich die Chroniken von Holinshed und Hall. Da der erstere Chronist überall die Angaben des letzteren benutzt hat, so ist nicht gut festzustellen, auch ziemlich gleichgiltig, wo Shakespeare die eine oder die andre Chronik gebraucht hat, doch mufs, da die von ihm nachweislich benutzte Ausgabe des Holinshed vom Jahr 1586 ist, für seine etwa früher fallenden Historien lediglich Hall seine Quelle gewesen sein, und da auch die Sterbescene und die letzten Reden Talbot's augenscheinlich Hall als Vorbild ergeben, nicht Holinshed, so läfst sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dafs der erste Theil Heinrich's VI. vor seine Bekanntschaft mit Holinshed und vielleicht auch vor jene Zeit zu setzen ist.[1]) Schon bei Beschaffenheit jener Quellen, die in Ermangelung wissenschaftlich gehaltener Geschichtswerke damals vielleicht die einzigen oder besten waren, welche dem Dichter für die Geschichte seines Vaterlandes zu Gebote standen, würde es unbillig sein, wenn wir in seinen Historien eine den heutigen Anforderungen entsprechende Darstellung des geschichtlichen Zusammenhanges, auch soweit solche für das Drama passend ist, beanspruchen und es ihm als einen Mangel an Kunstverstand oder Einsicht in die Verhältnisse anrechnen wollten, wenn er solchem Anspruch nicht Genüge geleistet haben sollte. Er konnte in dieser Richtung nicht viel mehr thun, als er gethan hat, nämlich sich die trockene Erzählung äufsrer Begebenheiten, wie solche die Chronik ihm gab, auf seine Art zu beleben und dieselben mehr aus allgemein menschlichen Bedingungen und Verhältnissen zu erklären, als aus eigenthümlichen Zeitströmungen und der sich vollziehenden Organisation der einzelnen Stände und Faktoren des Staates. Freilich wiederholt sich auch bei den Historien jener Umstand und jene Methode, die wir dreist als Fehler bezeichnen können und welche dem Werth seiner Dichtungen an so manchen Stellen Abbruch thut, dafs er zu

---

[1]) Wenn wir nämlich annehmen, dass er Holinshed's Buch gleich nach dessen Erscheinen kennen gelernt hat. Vergl. Al. Schmidt in der Einleitung zu diesem Drama in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. II, S. 311.

sehr an der ihm vorliegenden Quelle festhielt und zu vollständig deren oft unklare und nicht motivirte Darstellung wiedergab.

Da die Chronik allein den Dichter kaum zu einer poetischen Darstellung der darin erzählten Ereignisse begeistern konnte, so sind wir berechtigt, nach dem Plan und der Idee zu fragen, welche ihn beseelte, als er noch in jungen Jahren, vielleicht noch in Stratford die dramatische Bearbeitung der englischen Geschichte mit dem ersten Theil Heinrich's VI. begann. Wahrscheinlich war es zunächst eine Verherrlichung Talbot's, eines Nationalhelden der Engländer, welche er im Auge hatte. Gerade der Umstand, dafs er Züge in seine Dichtung einflocht, wovon die Chronik nichts enthielt, wie die völlig episodische Scene mit der Gräfin Auvergne, die vollständige Aufzählung der Titel Talbot's übereinstimmend mit dessen Grabmal in Rouen, welche insbesondere auf einen sehr jugendlichen Geschmack deutet, kann als Beweis gelten, dafs es dem Dichter von Haus aus weniger um eine Darstellung der englischen Geschichte als um die jenes Helden zu thun war, oder dafs er in der letzteren auch das Wesentlichste der damaligen Geschichte seines Vaterlandes erblickte. Da er nun den thatsächlichen Inhalt seiner Dichtung in der Hauptsache der Chronik entnahm, so wurde sein dramatischer Versuch, wie er wohl bezeichnet werden kann, eine Schilderung der in seiner Quelle enthaltenen Ereignisse, welche Bezug auf Talbot hatten, also der Kämpfe mit Frankreich und der innern Streitigkeiten, denen er zuletzt zum Opfer fiel. Als eine besonders poetische Erscheinung trat ihm aus der Erzählung jener Kämpfe ferner die Pucelle entgegen, welche er daher als zweite Hauptperson seinem Helden gegenüberstellte. Um beide gruppirte er dann die andern Personen, welche in jenen Kämpfen eine Rolle spielten, oder vielmehr er brachte sie in seiner damals noch kunstlosen Art, wo sie eben vorkamen, auf die Bühne. Dabei fand die Uneinigkeit der englischen Grofsen, die Feindschaft zwischen Winchester und Gloster, York und Somerset eine mehr untergeordnete Beachtung. Uebrigens führte er auch Talbot's Thaten fast nur da, wo ihm die Pucelle als Vorkämpferin der Franzosen gegenüberstand, vor und liefs ganze Feldzüge des greisen Helden aus der letzten Zeit seines Lebens unbeachtet. Er liefs ihn auch in seinem Drama vor der Pucelle fallen, während in Wirklichkeit die letztere 1431 verbrannt wurde und Talbot's Tod erst 1453 erfolgte. Warum gerade darin der Dichter von der historischen Wahrheit und der Chronik abwich, ist nicht ganz deutlich, wenn wir Talbot als die Hauptperson voraussetzen; vielleicht wurden dem Dichter die sonstigen den englischen Staat berührenden

Ereignisse allmählich wichtiger, vielleicht benutzte er auch aus mifsverstandenem Patriotismus den Ausgang der Pucelle, um mit einem Siege der Engländer nach dem Unterliegen Talbot's abzuschliefsen.[1])

In dieser Gestalt und nach diesem Plan mag der erste Theil Heinrich's VI. gedichtet gewesen sein, als der Plan zum zweiten und dritten Theil der Trilogie gefafst wurde. Erst dann dürften die Scenen mit der Brautwerbung Suffolk's zum Anschlufs an das folgende Stück und namentlich alle die Scenen und Dialoge beigefügt worden sein, welche sich auf den Streit der Rosen beziehen, darunter selbst die, welche York's und Somerset's Feindschaft betreffen, sofern sie nicht unmittelbar mit dem Fall Talbot's zusammenhängen. Wir bezeichnen also als nachträgliche Beifügungen die vierte und fünfte Scene des zweiten Akts, den Streit im Tempelgarten und Mortimer's Tod enthaltend, ferner in Akt III Scene 1 die Wiedereinsetzung York's in seine Familiengüter, und in Akt III Scene 4, sowie Akt IV Scene 1 den Streit Vernon's und Basset's und dessen Ausdehnung auf Somerset und York, so wie das dann folgende kurze Gespräch zwischen York und Warwick (IV, 1, 76—161. 174—181), vielleicht auch die Worte York's in Akt V, Scene 4 zum Cardinal, oder wenigstens zu Warwick, worin auf den Verlust Frankreichs hingedeutet wird. Das Drama konnte dann füglich mit Scene 4 und der erklärten Lehnsunterwürfigkeit Frankreichs unter England schliefsen. Dann wäre Talbot bis zu seinem Ausgange auf die Bühne gebracht und zugleich ein patriotisch befriedigender Abschlufs durch jene Unterwerfung gewonnen gewesen. Die hierzu nicht passenden, weil den spätern Abfall Frankreichs in Aussicht nehmenden seitwärts gesprochenen Worte Alençon's (159—164) würden dann ebenfalls als späterer Beisatz zu erachten sein, ebenso die chorartigen auf den künftigen Verfall des Reichs und mithin auf die folgenden Stücke hinweisenden Worte Exeter's am Schlufs von Scene 1 im dritten und vierten Akt.

Alle diese vorstehend bezeichneten auf die folgenden Historien deutenden Partieen, die überdies von einem reiferen poetischen Schaffen Zeugnifs geben, lassen sich unbeschadet des Zusammenhanges völlig aus dem Drama ausscheiden und es ist schon damit die Wahrscheinlichkeit für deren spätere Einschiebung gegeben. Zu welcher Zeit diese Zusätze und ob sie alle gleichzeitig gemacht worden sind, läfst sich natürlich mit Sicherheit nicht bestimmen. Nur bei einzelnen Scenen und Gesprächen ist es wegen deren un-

---

[1]) Vergl. die Einleitung zu diesem Stück von Al. Schmidt in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 2, S. 311.

mittelbaren Zusammenhanges augenscheinlich, dafs sie gleichzeitig beigefügt worden sind, so die Scenen, welche den Streit Vernon's und Basset's enthalten, ferner die vierte Scene von Akt II und die Wiedereinsetzung York's in Akt III Scene 1. Die meisten der erwähnten Zusätze sind gewiss beigefügt worden, als die Trilogie Heinrich VI. oder die ganze York-Tetralogie vollendet wurde, einzelnes aber, namentlich die Scene mit Mortimer's Tod, dürfte viel später gedichtet sein, worauf wir bei Besprechung Heinrich's IV. noch zurückkommen.

Eine gewisse Bestätigung, dafs in der hier angedeuteten Art der erste Theil Heinrich's VI. Zusätze erhalten und Veränderungen erfahren hat, und dafs vielleicht noch weitere beabsichtigt waren, gewährt auch die Sceneneintheilung der ersten Gesammtausgabe von Shakespeare's Dramen, der Folio von 1623, welche grade bei diesem Stücke in eigenthümlicher Weise von der der andern Historien abweicht. Während in derselben die früheren, nach der historischen Zeitfolge eingereihten Stücke des ganzen Historiencyclus von König Johann ab die Sceneneintheilung vollständig und im wesentlichen eben so haben, wie die gangbaren neueren Ausgaben, findet sich erst bei Heinrich V. die blofse Eintheilung in Akte, nicht in Scenen, aber gleichmäfsig durch alle Akte. Dagegen ist dann beim ersten Theil Heinrich's VI. die Sceneneintheilung nur theilweise und ganz unregelmäfsig vorhanden. Bis zum dritten Akt fehlt dieselbe ganz und ist nur im Anfang beider Akte, wie auch beim ersten Akt von Heinrich VI. nach der Bezeichnung des Aktes beigefügt: *Scena prima,* ohne dafs ein weiterer Scenenvermerk diesen Worten entspräche. Der dritte Akt enthält hierauf die vollständige Scenenbezeichnung wie die jetzigen Ausgaben, während der vierte Akt die erste Scene mit der entsprechenden Ueberschrift enthält, dann aber die weitern Scenen dieses Aktes (nach unserer Eintheilung) ohne Ueberschrift folgen lässt. Die dann folgenden ersten beiden Scenen des fünften Aktes sind aber als zweite und dritte Scene (des vierten Aktes) in der Folio bezeichnet und denselben sind dann die folgenden (3 und 4) wieder unbezeichnet angereiht, und erst die letzte Scene des ganzen Stückes (und des fünften Aktes unserer Ausgaben) hat die Ueberschrift *Actus quintus* ohne Scenenvermerk. Dann findet sich in den folgenden beiden Theilen Heinrich's VI. weder Akt- noch Sceneneintheilung und nur zu Anfang die Ueberschrift '*Actus primus, Scena prima*', wogegen in den dann angereihten beiden letzten Historien, Richard III. und Heinrich VIII. wieder die vollständige Eintheilung in Akte und Scenen vorhanden ist.

Es hat also den Anschein, als wenn bei Zusammenstellung der Historien derjenige, welcher solche besorgte, ob es nun der Dichter selbst oder ein Anderer war, beim ersten Theil Heinrich's VI. die früher wie erwähnt fast vollständig durchgeführte Sceneneintheilung nur begonnen hätte, aber damit nicht fertig geworden wäre. War es ein Andrer als der Dichter, so hatte er die Eintheilung von diesem selbst mittelbar oder unmittelbar in einem Zustande überkommen, der es zweifelhaft liefs, welche weitere Eintheilung nach des Dichters Willen gewesen sei. Die Herausgeber der Folio, vielleicht selbst die ersten, welche die Ordnung der betreffenden Manuscripte besorgten, mögen dann aus Pietät gegen den Dichter das noch Fehlende in der Sceneneintheilung nicht willkürlich haben suppliren wollen. Immerhin liegt die Annahme nahe, dafs der Dichter selbst hier Aenderungen vorgenommen und nicht von vorn herein die Scenenreihe endgültig und gleichmäfsig bezeichnet hat und bezeichnen wollte. Dabei führt der Inhalt der unbezeichneten Scenen noch mehr auf die oben ausgesprochene Vermuthung über die allmählich erfolgte Ausbildung dieses Dramas und seiner Verbindung mit den folgenden Theilen der Trilogie. Denn der dritte Akt, der allein mit den jetzigen Ausgaben in der Eintheilung ganz übereinstimmt, enthält die inneren Streitigkeiten Englands und die französischen Kämpfe in ziemlich gleich gewogener Vertheilung, ja die letzteren treten an Raum und Bedeutung eher zurück vor den Scenen mit dem ersteren Inhalt. Im vierten Akt, der wieder überwiegend, von der zweiten bis siebenten Scene, Kämpfe Talbot's enthält, sind grade diese Scenen unbezeichnet, so dafs es scheint, als sei ein Wegfallen oder Zusammenziehen derselben in Aussicht genommen worden. Ebenso sind diejenigen Scenen des fünften Aktes, worin der Ausgang der Pucelle vorgeführt wird, unbezeichnet und vielleicht ist daraus zu schliefsen, dafs der Dichter selbst über die Beibehaltung dieser so vielfach angefochtenen und jedenfalls seinem reiferen Urtheil widerstrebenden Scenen unschlüssig gewesen ist. Andrerseits lässt sich aus der unverhältnifsmäfsigen Kürze des fünften Aktes nach der erwähnten Eintheilung der Folio abnehmen, dafs für denselben noch Zusätze, vielleicht eine breitere Darstellung der englischen Zustände enthaltend, beabsichtigt waren. Die Schlufsworte Suffolk's aber, die in der reiferen kräftigeren Manier des Dichters gehalten sind und den unmittelbaren Anschlufs an das folgende Stück geben, dürften ein nach der ersten Redaktion, aber vor jener Sceneneintheilung gemachter Zusatz sein, da sie eine weitere Ausdehnung des Aktes augenscheinlich ausschliefsen.

Mögen die vorstehend geäusserten Ansichten über die stattgehabten Aenderungen auch hier und da, oder ganz hypothetisch erscheinen, so dürfte doch als feststehend anzunehmen sein, dafs der erste Theil Heinrich's VI. erst nachträglich mit der Reihe der andern Historien verbunden worden ist. Auch der zweite Theil der Trilogie beginnt keineswegs so, als wenn er im Anschlufs an ein vorhandenes Drama gedichtet wäre, vielmehr enthält er, ganz anders als der dritte Theil Heinrich's VI., die vollständige Exposition, wie sie eine vorangegangene Darstellung der früheren Ereignisse nicht erwarten lässt. Insbesondere ist die erste Rede York's in der dem Dichter besonders eigenen Art und so gehalten, dafs sie gleich in die Situation einführt und die Absicht der redenden Person klar enthält, während derselbe York sich in den, als eingeschoben bezeichneten Stellen des vorigen Stückes auch im Selbstgespräch gegen die sonstige Gewohnheit des Dichters sehr reservirt äufsert, so dafs es um so wahrscheinlicher wird, dafs der Dichter hier nur nachträglich ein paar Pinselstriche beigefügt hat, um die Harmonie mit dem Folgenden herzustellen und dafs er nur Andeutungen gegeben hat, damit die bereits vorhandene Exposition des zweiten Theiles nicht als lästige Wiederholung erschiene. Auch York's Entschlufs in jenem Monolog (Akt I, Scene 1), es mit den Nevils zu halten, stimmt nicht recht mit der eben bezeichneten Scene 4 Akt II und Scene 1 Akt III, wo dieselben schon als Verbündete und Fürsprecher York's erschienen. Der Widerspruch ist freilich nicht sehr hervortretend und könnte auch durch inzwischen veränderte Parteistellung erklärt werden. Der Dichter hat daher die betreffenden Worte im zweiten Theil, auch wenn ihm der Widerspruch aufgefallen ist, nicht geändert, um die Rede York's nicht abzuschwächen.

Doch unerachtet aller nachträglichen Zusätze und Feile mufste vom ersten zum zweiten Theil Heinrich's VI. noch ein bedeutender Abstand bleiben, was den dramatischen und poetischen Werth betrifft. Für den letzteren wird von jedem unbefangenen Beurtheiler das Zeugnifs nicht versagt werden, dafs er bei allen Mängeln ein Produkt gewaltiger poetischer Kraft und genialer Anschauung ist. So unvollständig, ja unrichtig nach gewissen Richtungen hin die Darstellung der Geschichte in diesem Drama erscheinen mag, so ist doch in dem knappen Raum seiner fünf Akte ein so lebendiges und erschütterndes Gemälde der Zersetzung staatlicher Verhältnisse bei schlechter Leitung durch das Oberhaupt aufgerollt, dafs sich demselben grade in Rücksicht auf Geschichtsdarstellung im Grofsen und Ganzen kaum ein zweites selbst unter den reiferen Werken des

Dichters an die Seite stellen läfst. Schon deshalb sind wir genöthigt, einen gröfseren Raum und eine Reihe andrer Geisteserzeugnisse Shakespeare's zwischen diesen zweiten und den ersten Theil Heinrich's VI. zu setzen.

Insbesondere sind die Abweichungen von der Geschichte im zweiten wie auch im dritten Theil der Trilogie ein Beweis für das mehr ausgebildete Schönheits- und Gerechtigkeitsgefühl des Dichters. So ist der Charakter des Herzogs Gloster viel milder und liebenswürdiger gehalten, als er in der Geschichte erscheint, und die Herzogin, welche thatsächlich schon lange vor der Heirath des Königs verbannt war, wird der Königin als Gegenbild, den Charakter dieser mehr hervorhebend und dennoch auch mildernd, gegenübergestellt. Auch der wilde Clifford erscheint im Drama in etwas milderem Licht als in der Chronik, da ihn der Dichter bei der grausamen Tödtung des jungen Rutland als Rächer des eignen Vaters eingeführt hat. Ganz besonders sind die Abweichungen zu dem Zweck gesucht — und darin besteht ein Hauptvorzug vor dem ersten Theil der Trilogie, — dafs gegen die einzelnen Vergehen und Verbrechen der handelnden Personen die poetische Gerechtigkeit streng gehandhabt wird. So ist die Verbannung Suffolk's der Geschichte entgegen gleich an den Tod Gloster's angeknüpft und diesem auch das Ende Winchester's näher gerückt, als es thatsächlich eintrat. Dann ist im dritten Theil das sonst müfsige Gespräch York's mit seinen Söhnen (I, 2) wol hauptsächlich deshalb eingeschoben, um seine Absicht, wortbrüchig zu werden, und damit eine Verschuldung darzustellen, die gleich darauf mit seinem Tode gebüfst wird. York erscheint zwar im ganzen zweiten Theil als der versteckte abwartende Parteigänger und Prätendent, und seine Unterwerfung zu Anfang des fünften Akts ist offenbar nicht ernstlich gemeint, doch läfst er sich nirgends eigentlichen Treubruch zu Schulden kommen, und der Dichter mochte es auch nicht für genügend halten, hier die poetische Gerechtigkeit nur auf ein früheres Drama zu basiren. Ferner wird die Königin, damit sie für den grausamen Tod Rutland's Vergeltung erhält, bei dem Tode ihres Sohnes (V, 5 im dritten Theil) als gegenwärtig eingeführt, obgleich sie geschichtlich damals gar nicht mit ihm zusammen war. Ueberhaupt wird aus solchen Gründen und um die Bedeutung einzelner Personen zu erhöhen, das Alter derselben vielfach verändert und über Zeiträume ausgedehnt, welche dieselben in der That nicht erlebt haben, wie bei diesem Prinzen Eduard, bei Warwick, bei Richard III., welche beide bei viel früheren Ereignissen auftreten, als nach ihrem Alter möglich war. Im Uebrigen

folgt der Dichter im zweiten und dritten Theil fast ganz der Chronik und weit mehr als im ersten Theil, dennoch machen jene viel eher den Eindruck einer freien Dichtung als dieser. Hauptsächlich aber stehen sie in der dramatischen Entwickelung bedeutend höher als der erste Theil, und der zweite höher als der dritte, schon deshalb, weil in diesem zu viel von dem wechselnden Kriegsglück abhängt und die Bühne zu sehr von Schlachtenlärm angefüllt wird. Insofern nähert sich der dritte Theil wieder dem ersten.

Dafs das folgende Stück, Richard III., wenn auch äufserlich nicht unmittelbar an die früheren anschliefsend, doch innerlich in desto engerem Zusammenhange mit denselben steht, insofern es gewissermassen das Resultat der vorangegangenen in der Trilogie dargestellten Unruhen und Kämpfe zieht, ist von jeher anerkannt worden. Auch hier ist der Dichter mit derselben Treue und demselben Grade der Freiheit, wie in den vorigen Stücken, namentlich in Rücksicht auf zeitliche Zusammenwirkung und Verschiebung der Ereignisse, der Chronik als der einzigen Quelle gefolgt. Zwar hat über Richard III. ein älteres Stück gleichen Namens dem Dichter vorgelegen, doch hat er dasselbe nur in wenigen Zügen benutzt und ist zur Schöpfung seiner Tragödie gewifs nur durch die eigenen früheren Dramen und den sich jetzt immer weiter ausdehnenden Plan seiner Historien geführt worden. Der Zusammenhang mit Heinrich VI. wird namentlich durch die in den letzten Theil desselben eingelegten Monologe Gloster's und dadurch vermittelt, dafs er die Königin Margarethe gegen die Geschichte wieder in England erscheinen läfst, zwar nicht thätig in die Handlung eingreifend, aber in Reden voll gewaltiger Leidenschaft dem jetzigen Machthaber entgegentretend und die Situation nach Art des antiken Chors beleuchtend. Man kann ihre und der andern Frauen breit pathetischen Reden als der Natur des Dramas widersprechend bezeichnen, doch wer wird sie bei der ihnen inwohnenden hohen poetischen Schönheit wegwünschen? Bei guter Darstellung dürften sie von gewaltiger und viel gröfserer Wirkung sein, als andre Scenen, in denen mehr gehandelt wird. Sie haben aber auch noch eine besondere ästhetische Bedeutung für diese Tragödie. So wenig dieselbe einer fortschreitenden Handlung entbehrt, es wird sogar in derselben unerachtet der erwähnten rein pathetischen Scenen, sehr viel und sehr rasch gehandelt, so ist doch mit Recht bemängelt worden, dafs das Stück zu wenig Gegenhandlung enthält, da die meisten Opfer des Tyrannen hilfs- und widerstandslos von ihm umstrickt und vernichtet werden, bis er erst in dem zuletzt auftretenden Richmond den Gegner findet,

dem er unterliegt. Durch die Scenen, worin Margarethe und später die eigne Mutter Richards ihre gequälte Seele in Flüchen gegen den Tyrannen entladen, wird nun die mindestens im ersten Theil der Tragödie ganz fehlende Gegenhandlung einigermafsen ersetzt und vertreten und zugleich das Erwachen des Gewissens vorbereitet, durch welches eigentlich Richard zuletzt überwunden und zu Fall gebracht wird.

Von dem mit Richard III. erreichten vorläufigen Endpunkt des Historiencyclus an wird es schwerer als bisher, der dichterischen Thätigkeit zu folgen, da wir nun zurück zu den historischen Stoffen aus früherer Zeit, zu König Johann und zur Lancaster-Tetralogie uns wenden müssen und zu entscheiden haben, ob diese oder jenes Einzeldrama eher entstanden sind. Wir haben uns schon früher (Jahrbuch X, 218) für das letztere entschieden, namentlich der Beschaffenheit der einzelnen Stücke wegen und weil es wahrscheinlich ist, dafs die Lancaster-Tetralogie hinter einander gedichtet worden ist. Möglich wäre es indefs immerhin, dafs König Johann auch zwischen den Dramen jener Tetralogie, etwa unmittelbar nach Richard II., entstanden ist. Bei Untersuchung dessen ist auch die Frage nach dem Zusammenhang des König Johann mit dem älteren diesen König behandelnden Drama '*The Troublesome Raigne of King John*'[1]) von Erheblichkeit, doch könnte auch bei deren vollständiger Beantwortung die Entstehungszeit des König Johann noch nicht vollständig bestimmt werden. Die Autorschaft Shakespeare's an jenem älteren Stücke ist von Tieck bekanntlich vertheidigt worden, wird aber jetzt fast durchgängig in Abrede gestellt. Ist die letztere Ansicht richtig, worüber wir vorläufig einigen Zweifel aussprechen wollen, so würde man Shakespeare nur sehr eingeschränkt die Autorschaft an seinem König Johann zusprechen können, da dieses Drama inhaltlich und der Scenenführung nach ganz auf dem alten Stücke basirt. Selbst die vielbewunderte Aeusserung patriotischen Selbstgefühls am Schlufs kommt mit etwas mehr dürren Worten im alten Stück vor. Wird aber das letztere wenigstens im wesentlichen als von Shakespeare herrührend anerkannt, so würde hier wol ein ähnliches Verhältnifs obwalten, wie beim zweiten und dritten Theil von Heinrich VI., wenn wir die Quartos dieser Stücke als verschiedene Redactionen annehmen, und Shakespeare hätte das viel früher geschaffene und von ihm bei Seite gelegte Stück wieder auf-

[1]) Erschienen 1591 und in einem zweiten Druck mit der Bezeichnung *W. Sh.* (wahrscheinlich betrüglich) 1611; abgedruckt in den *Six Old plays on which Shakespeare founded* &c. London 1779.

genommen, um es für den ganzen Historien-Cyclus brauchbar zu machen und als dessen Einleitung zu verwenden. In der That konnte die Regierung König Johanns, so wenig dieser selbst zum Helden für ein Drama paſste, recht füglich für ein Vorspiel zu einem Dramencyclus aus der englischen Geschichte gewählt werden, weil damals die Grundlage der englischen Staatsverfassung durch die von Johann gegebenen, allerdings schlecht gehaltenen Freibriefe gelegt wurde, und die Verschmelzung der früher gesonderten, ja sich feindlich gegenüberstehenden Völkerstämme, welche England bewohnten, begann. Shakespeare hat freilich diese Momente, von denen nur das erstere einer poetischen Behandlung widerstrebt hätte, in keiner Weise hervorgehoben. Er fand aber auch in der Geschichte jener Zeit dieselben mehr in die Augen springenden Kämpfe und Reibungen und brachte sie zur Darstellung, welche in den folgenden Jahrhunderten wesentlich den Inhalt der englischen Geschichte und namentlich seiner Historien bildeten, nämlich Kämpfe mit Frankreich und Streitigkeiten mit dem Papst oder den hohen Kirchenfürsten und den Groſsen des Reichs, wobei es sich fast durchgängig um die Behauptung oder den Verlust des Thrones handelte. Alle diese Conflicte spielen in König Johann ziemlich wirr und resultatlos durcheinander, ohne rechten Abschluss und Anfang. Es würde dies ein grosser Fehler sein, wenn das Stück lediglich als einzelnes in Betracht käme, doch gewinnt die Sache ein anderes Ansehn, wenn König Johann nur als Einleitung zu den folgenden Dramen betrachtet und wenn berücksichtigt wird, daſs die Elemente eines Vorspiels eher etwas unharmonisch durcheinander spielen können, sofern sie dann in den folgenden Stücken in gröſserer Ordnung und geeigneter Abwechselung und dabei mit mehr Nachdruck und Tiefe zur Anschauung gebracht werden.

Wir dürfen also an dem Resultat festhalten, daſs nach Vollendung Richard III. König Johann als Einleitung des ganzen Cyclus und dann unmittelbar nach einander die vier Dramen der Lancaster-Tetralogie nach der chronologischen Reihe ihres Inhalts gedichtet worden sind. Spätere Einschiebungen oder Aenderungen sind in diesen nicht wahrzunehmen, auch hatte der Dichter zu solchen um so weniger Veranlassung, als die Dramen der York-Tetralogie, welchen sie anzupassen waren, ja schon fertig vorlagen. Es kann wohl als unzweifelhaft angenommen werden, daſs Shakespeare, um mit den schon fertigen Stücken conform zu bleiben, grade in vier Dramen seinen Stoff eintheilte. Der letztere bedingte eine so groſse Ausdehnung keineswegs, er widerstrebte sogar der dramatischen

Behandlung fast mehr als bei der York-Tetralogie, bei welcher umgekehrt der zu grofse Reichthum wechselnder Begebenheiten deren Fassung in die knappe Form des Dramas schwierig machte. Namentlich nach Vollendung Richard II., dessen Regierung vielleicht am ehesten eine Theilung und Ausdehnung des Stoffes für zwei Dramen gestattet hätte, blieb dem Dichter nur noch Heinrich V., dessen kurze Siegeslaufbahn sich zur dramatischen Darstellung gar nicht eignete, und die längere Regierung Heinrich's IV. mit einer Reihe sich stets wiederholender und für die Bühne wenig verwendbarer Kämpfe gegen die unzufriedenen Vasallen übrig. Der Dichter half sich hier dadurch, dafs er eine komische Nebenhandlung beifügte, wozu er die erste Anregung wohl durch das alte Stück '*The Famous Victories of Henry the Fifth*' [1]) erhielt, dem er sonst aber so gut wie gar nichts entlehnte. So schuf er jenen viel bewunderten ersten Theil König Heinrich's IV. mit den Gestalten des Prinzen Heinrich und Falstaff's. Dann wurde er, abgesehen von der etwa schon entworfenen Eintheilung, vielleicht durch den Beifall, den er mit dem ersten Theil errang, vor allem aber wohl durch den Antheil, den er selbst an seinem Stoff und den Hauptpersonen nahm und durch das Gefühl, dafs er diese noch vielseitiger behandeln könnte, veranlasst, sie noch in einem zweiten Drama vorzuführen und darin das Verhältnifs des Prinzen zu seinem Vater noch effectvoller, wenn auch mehr rhetorisch als dramatisch darzustellen, und auf den Charakter des Königs nachträglich noch einige interessante Streiflichter fallen zu lassen. Dabei mochte auch das Bewufstsein mitwirken, dafs er in Richard II. manches, so den unterbrochenen Zweikampf im ersten Akt, zu unklar gehalten hatte. Jedenfalls aber hat der Dichter durch die wiederholte und vielseitige Behandlung seines Stoffes die Absicht zu erkennen gegeben und sie auch in hohem Grade erreicht, die verschiedenen Dramen der Lancaster-Tetralogie in die engste Verbindung und gegenseitige Beziehungen zu setzen. An sich würde in solcher Wiederholung und Nachholung ein grofser Fehler liegen, und wir würden auch für zusammenhängende Dramen ein solches Verfahren keineswegs empfehlen, immerhin aber verräth sich grade in der Composition des zweiten Theiles Heinrich IV. und Heinrich V. die Meisterhand, wenn wir uns die Aufgabe des Dichters vergegenwärtigen, die damals vorhandenen zwei Stücke der Lancaster-Tetralogie mit der York-Tetralogie zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Gewiss haben jene beiden Schlufs-Dramen bedeutendere

---

[1]) Abgedruckt in den oben erwähnten *Six Old Plays*.

Mängel als viele andre des Dichters, und wir werden sie auch im Zusammenhange der Historien in gewissem Grade immer noch gelten lassen müssen, aber gerade hier dürfte das so leidenschaftlich angegriffene Wort, dafs wo Shakespeare Mifsgriffe thue, sie zu Meistergriffen würden, verständlich werden und seine volle Anwendung finden. Das Gesagte gilt von Heinrich V. fast noch mehr als von dem vorangehenden Drama. Bei diesem König fand sich der Dichter einer Persönlichkeit gegenüber, in welcher man gewifs mit Recht einen sympathischen Zusammenhang mit dem eignen Charakter des Dichters gefunden hat, einem Nationalheros, der, wenn irgend sein Historiencyclus patriotisch gefärbt sein sollte, am wenigsten unbeachtet bleiben konnte, und den ja auch das alte Stück schon auf die Bühne gebracht hatte. Sollte nun Shakespeare nicht im Stande gewesen sein, was schon ein obscurer Dichter gethan hatte, Heinrich V. zum Helden eines Dramas zu machen und ihn als Besieger Frankreichs darzustellen? Und dennoch waren seine Heldenthaten und seine glorreiche Regierung so wenig für Bühnendarstellung geeignet. Der Dichter wich daher hier von der gewöhnlichen dramatischen Regel ab und schuf ein Mittelding von lyrischer, epischer und dramatischer Poesie, welches von der letzteren fast nur die äufsere Form hatte und auch diese noch modifizirt durch die Einschiebung von Chören vor jeden Akt, seinen Zweck aber glänzend erreichte, das Ideal eines Herrschers, den weitaus vorzüglichsten aus der ganzen Reihe der vorgeführten Könige, in einer seinem Werthe angemessenen Art, mit dithyrambischer Erhebung zu verherrlichen und der bewundernden Nachwelt vorzuführen. Damit waren die getrennten Glieder der Dramenkette zu einem glänzenden Mittelpunkt verbunden und die beiden Tetralogieen ein Ganzes geworden.

Es bleibt nun noch die Frage zu erörtern, ob das einzige noch nicht besprochene Stück der Historien, Heinrich VIII., vom Dichter als zu den andern zugehörig geschaffen oder gedacht worden ist. Bekanntlich ist über Zeit und Veranlassung der Entstehung dieses Dramas unter den Kritikern viel gestritten und erörtert worden, doch stimmen fast alle darin wenigstens überein, dafs es viel später als die übrigen Historien und als ein Gelegenheitsstück gedichtet worden ist. Gleichwohl sind wir berechtigt anzunehmen, dafs Shakespeare damit zugleich einen Schlufs für den ganzen Cyclus seiner Historien und einen Uebergang zur Gegenwart hat vorführen wollen, und zwar in derselben Art, wie er in König Johann die Einleitung seines gewaltigen Werkes schuf. Grade die anerkannten Fehler Heinrich VIII., die zusammenhanglose Aneinanderreihung ver-

schiedner Ereignisse und das unverbundne Abspielen mehrfacher Conflicte, haben viel Analogie mit dem ungeordneten Kampfe derselben Kräfte in König Johann, nur dafs solcher dort resultatlos bleibt und noch heftigere Conflicte vorbereitet, hier die letzteren in der königlichen Autorität aufgehend und einen für die Zukunft beruhigenden Abschlufs gewährend erscheinen. Wir haben uns darüber bereits an einer andern Stelle geäufsert (Jahrbuch X, 235) und führen hier zu weiterer Begründung des Gesagten nur noch eine Stelle aus dem alten König Johann an, welche dafür spricht, dafs schon der Dichter dieses Stückes den hier hervorgehobenen Gegensatz beider Könige im Auge gehabt hat. Dort sagt der sterbende König Johann:

*But if my dying heart deceive me not,*
*From out these loynes shall spring a kingly braunch*
*Whose armes shall reach unto the gates of Rome,*
*And with his feete treades downe the strumpets pride*
*That sits upon the chaire of Babylon.*

Ganz deutlich ist hier auf Heinrich VIII. hingewiesen, welcher die Trennung der englischen Kirche von Rom zur Ausführung brachte. Wenn die Verse, was wohl wahrscheinlich ist, nicht von Shakespeare herrühren, so konnte er bei seiner genauen Bekanntschaft mit dem alten Stück dadurch leicht zu einer gegensätzlichen Behandlung Heinrich VIII. und Johanns geführt werden, selbst wenn er sie nicht ohnehin beabsichtigt hätte. Dafs Shakespeare jene Verse in seinen König Johann nicht aufnahm oder sie unterdrückte, wenn sie von ihm herrührten, erklärt sich aus dem reservirten Urtheil und der Unparteilichkeit, die er in religiösen und confessionellen Angelegenheiten überall beobachtete. Uebrigens wäre noch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dafs das sogenannte alte Stück nach Shakespeare's König Johann durch einen Bearbeiter zusammengestoppelt wäre, wodurch allerdings seine Bedeutung für Shakespeare sich ganz verändern würde.

Was wir im Vorstehenden von dem Zusammenhange aller zehn Historien Shakespeare's gesagt haben, findet sich noch mehr bestätigt, wenn wir bei einem nochmaligen Ueberblick die harmonische Einheit und Gliederung, welche der ganze Cyclus aufweist, erkennen müssen. Die beiden Tetralogieen behandeln die Regierung von fünf Königen, da die von Eduard IV., welche eigentlich zwischen dem vorletzten und letzten Stück liegt, kaum in Betracht kommen kann, und bilden daher gewissermafsen zusammen wieder ein fünfaktiges ma. Dasselbe beginnt mit einem unthätigen Schwächling

(Richard II.) und endigt mit einem Tyrannen voll rücksichtsloser Energie (Richard III.). In der Mitte und auf der Höhe des Dramas steht Heinrich V. als Ideal eines Regenten, und zwischen ihm und den genannten sind als zweiter und vierter Akt die längeren Regierungen von Heinrich IV. und Heinrich VI. vorgeführt, von Regenten, welche wieder entgegengesetzte Vorzüge und Schwächen zeigen, der eine ein feiner politischer Kopf, voller Arglist und Ränke und von energischem Handeln, der andre ein Schwächling, der Situation nicht gewachsen, aber offen und arglos, von sanftem Gemüth und edler Gesinnung. Ebenso sind Johann und Heinrich VIII. Gegensätze, beide zwar Tyrannen und selbstsüchtig, ohne hervorragende edle Eigenschaften, aber der eine schwach und inconsequent, der andre thatkräftig und voller Energie, daher der eine allerlei Gefahren heraufbeschwörend, der andre sie beschwichtigend, der eine passend den Reigen der Regenten eröffnend, der andre ihn mit trostreichem Ausblick auf die Zukunft schliessend.

Auch darin läfst sich eine gewisse Gleichmäfsigkeit wahrnehmen, dafs die acht Dramen der Bürgerkriege mit einer Tragödie beginnen und einer solchen endigen, dafs überhaupt die zwei ersten Dramen, sowie die zwei letzten des ganzen Cyclus so gut wie gar keine komischen Scenen enthalten. Dieselben kommen überwiegend bei Heinrich IV., dem zweiten der Könige aus den streitenden Dynastieen vor, und haben also im zweiten Akt der ganzen Tragödie den breitesten Raum, ebenso wie im zweiten Akt der beiden Stücke, welche Heinrich IV. behandeln. In beiden Theilen ist überhaupt die Vertheilung der komischen und ernsten Scenen fast ganz gleich gewogen und von einem auffallenden Parallelismus.

Der erste Akt hat in beiden Stücken drei Scenen, wovon die zweite komisch, die andern beiden ernst gehalten sind. In den ernsten Scenen wird der Ausbruch des Conflicts zwischen dem König und den Percys, in der ersten entfernter, in der zweiten näher dargestellt. Im ersten Theile spielen beide am Hofe des Königs, im zweiten beide bei den feindlichen Vasallen.

Der zweite Akt hat gleichmäfsig vier Scenen, wovon blos die dritte ernst gehalten ist, im ersten Theil Percy mit seiner Frau, im zweiten diese mit Northumberland und dessen Frau. In beiden Stücken ist die vierte Scene bei weitem die längste und auch inhaltlich durch dasselbe Motiv der Verkleidung und des Comödienspiels übereinstimmend. Der dritte Akt ist der einzige, welcher nicht gleiche Scenenzahl in beiden Dramen enthält, im ersten Theil sind zwei ernste Scenen, im zweiten Theil nur eine, in beiden folgt

darauf noch eine komische, worin Falstaff als in den Krieg ziehend erscheint (im zweiten Theil die Rekrutenscene).

Der vierte Akt hat beiderseits vier Scenen, darunter nur eine komische, welche im ersten Theil die zweite, im zweiten Theil die dritte Stelle einnimmt.

Bei dem fünften Akt, der in beiden Stücken fünf Scenen enthält, ist das Verältniſs der komischen Scenen zu den andern am ungleichsten und fast allein hier ungleich. Im ersten Theil, wo hier die Kampfscenen mit dem Fall Percy's abgespielt werden, erscheint Falstaff nur beiläufig in der ersten, dritten und vierten Scene und treibt selbstständig seine Possen. Im zweiten Theil wird die erste, dritte und vierte Scene nur von Falstaff und seinen Genossen ausgefüllt, und in der fünften Scene tritt die lockre Gesellschaft noch einmal auf, um ihre Strafe und Abfertigung zu empfangen, welche bezüglich der weiblichen Gefährten, Frau Hurtig und Dortchen Lakenreiſser, schon in der vierten erfolgt war. Dieser Unterschied in der Ausdehnung des komischen Elements ist aber schon dadurch bedingt, daſs bei den Sterbescenen im ersten Theil nur ein sparsamer Gebrauch von den komischen Elementen der Dichtung gemacht werden konnte, überdies schlägt im zweiten Theil die ganze komische Nebenhandlung in das Ernsthafte um. Bei Heinrich V. lässt sich der Natur der Sache nach eine ähnliche Analogie in der Scenenvertheilung nicht nachweisen, doch sind die komischen und ernsten Scenen ziemlich gleichmäſsig und regelmäſsig vertheilt. Auſser den jedem Akt vorgesetzten orientirenden Prologen enthält zwar der erste Akt nur zwei ernste Scenen, in den vier Scenen des zweiten und sieben Scenen des dritten Akts wechseln aber fortwährend ernste und komische Scenen (zu den letztern ist natürlich auch die Scene zwischen der Prinzessin und ihrer Kammerfrau zu rechnen, da sie an sich nur auf komischen Effect berechnet ist).

Schon von Ende des dritten Aktes an wechselt meist in den Scenen selbst die Haupthandlung mit der komischen Nebenhandlung und erscheint auch das komische und ernste Element völlig verbunden, wie in den Scenen, worin die französischen Windbeuteleien abgespielt werden, und wo der König die Scherze mit den Soldaten durchführt. Nur einzelne Scenen sind rein ernst, wie die dritte und sechste des vierten und die letzte des fünften Akts, oder rein komisch, wie die vierte des vierten Akts und allenfalls die erste des fünften, die aber, da sie die Bestrafung Pistol's enthält, in ähnlicher Art, wie die letzten Scenen des vorigen Stücks, in das ernste e übergehen.

Dabei ist nicht zu verschweigen, dafs andrerseits die letzten Scenen der Haupthandlung, namentlich soweit sie die Vermählung des Königs enthalten, meist in leichtem und humoristischem Tone gehalten sind. Es dürfte dies seinen Grund nicht blos in dem Charakter Heinrichs, der zu den Humoristen des Dichters gehört, haben, sondern hauptsächlich darauf beruhen, dafs es bei der den Zuhörern bekannten sehr kurzen Regierung dieses Königs einen peinlichen Eindruck gemacht hätte, wenn er hier in grofsem Liebesglück schwelgend vorgeführt worden wäre. Da der König die Situation aber mit einem gewissen Humor behandelt, wird der schmerzlichen Theilnahme über sein frühes Ende in ähnlicher Art die Spitze abgebrochen, wie früher bei Percy, den wir auch mit Gleichmuth und ohne Schmerz von seiner geliebten Katharina, wie vom Leben scheiden sehen. Im Epilog wird dann auf die kurze Dauer der glorreichen Regierung Heinrich's V. wie auf die folgenden Stücke und den Verlust Frankreichs durch seine Nachfolger noch besonders hingewiesen.

In dem nun folgenden Stücke, dem ersten Theil von Heinrich VI., kommt das komische Element sehr wenig zur Geltung, höchstens in einigen Dienergesprächen bei Gelegenheit der Streitigkeiten Winchester's und Gloster's (I, 3 und III, 1), und wahrscheinlich sind die rohen Scherze mit der Pucelle vor deren Hinrichtung auch auf komischen Effekt berechnet. Einen breiteren Raum hat es dann im zweiten Theil der Trilogie, wo ziemlich alle Scenen, welche zu solchen Effekten geeignet waren und sich in der Chronik fanden, auch zum komischen Effekt verwerthet sind, z. B. die Scenen mit Simpcox, Horner und Peter und die meisten, worin Cade und sein süfser Pöbel auftreten. Doch sind die komischen Dialoge eng mit der ernsteren Handlung verbunden, und es kann nicht entfernt von einer komischen Nebenhandlung die Rede sein.

Im dritten Theil tritt das komische Element fast nirgends hervor, was auch zu dem ganzen Inhalt des Stückes nicht passen würde, und endlich sind in Richard III. und Heinrich VIII. nur sehr einzelne Züge von Komik nachzuweisen.

Da der Dichter schon in einzelnen Dramen, welche dem zweiten und dritten Theil von Heinrich VI., Richard III. und II. und König Johann voranzusetzen sind, wie in den beiden Veronesern, Verlorner Liebesmühe, die komische Nebenhandlung einführt, so lässt sich aus der vorstehend bezeichneten Art, wie das komische Element in den verschiedenen Historien verschieden verwebt ist, weder auf ein bestimmtes Princip, welches hierbei beobachtet ist, noch auf eine

Zeit, wo er diese Methode befolgte oder unterliefs, mit Sicherheit schliefsen. Im Ganzen dürfen wir annehmen, da er blos in Heinrich IV. und Heinrich V. eine komische Nebenhandlung und zwar auf Grund des alten Stückes einführte, dafs er den Gebrauch des Komischen für die Historien weniger angemessen hielt, als für andre Dramen.

Haben wir bisher den Intentionen des Dichters, in seinen Historien ein künstlerisches Ganze zu bilden, mehr auf den äufsern Spuren seines Schaffens zu folgen versucht, so mögen nun einige Betrachtungen darüber folgen, in wieweit es ihm gelungen ist, darin künstlerisch vollendete Dichtungen aus der Gattung der Historien zu schaffen, in welchem Mafse er das Ideal eines historischen Dramas erreicht hat und durch welche Mängel er davon abgewichen ist. Manches darüber haben wir bisher schon beiläufig erwähnen können, im übrigen können wir auf schon Gesagtes Bezug nehmen, obgleich die Kritik grade hier keineswegs endgültige Festsetzungen getroffen hat.

Im allgemeinen darf behauptet werden, dafs der Dichter den höchsten Anforderungen, die an ein historisches Drama gemacht werden, insofern nicht genügt hat, als er nach den tiefern Zeitströmungen und den bewegenden Kräften der dargestellten Zeiträume nicht geforscht, sondern die Geschichte mehr in ihrem äufsern Verlauf pragmatisch dargestellt hat, als die Ideen, die er dabei zur Anschauung gebracht, mehr allgemein sittliche und rein praktische Maximen waren, als solche, die speciell auf den dargestellten Zeitraum zu beziehen wären. Doch hat der Dichter wieder so individuelle Gestalten geschaffen und so anziehend die Ereignisse dargestellt, mit so einfachen Mitteln das Grofsartigste geschaffen, dafs die Hauptbedingungen eines historischen Dramas doch in einem so vorzüglichen Grade erfüllt sind, wie dies schwerlich so bald wieder der Fall sein dürfte. Ueberall hat der Dichter aus dem Vollen und Grossen gearbeitet, so zu sagen in dem für derartige Darstellungen geeignetsten Freskostil. Einzelne Unrichtigkeiten sind ihm dabei kaum zum Vorwurf zu machen, doch läfst sich freilich mancherlei nachweisen, wo selbst nach des Dichters Methode und dem von ihm selbst aufgestellten Mafsstabe für das historische Drama manches unklar oder ganz unbeachtet gelassen oder gegen die Geschichte dargestellt wird, wo wir mit einem Wort die Empfindung haben, dafs es anders sein möchte. So ist das bewegende Princip der historischen Ereignisse, der Erbfolgestreit zwischen den Familien York und Lancaster und die Thronfolgeberechtigung beider, zu wenig

und zu ungleich zur Geltung gebracht. Obgleich die letztere schon durch die Usurpation Bolingbroke's in Richard II. in den Vordergrund tritt, so ist doch erst im zweiten Theil Heinrich's VI., also im drittletzten aller acht Stücke, deutlich davon die Rede, übrigens ein völlig ausreichender Beweis, dafs Shakespeare kein entschiedener Anhänger des Legitimitätsprinzips gewesen ist, und dafs es ihm in den Historien nicht darum zu thun war, solches zur Geltung zu bringen. Dabei mufste er in der von ihm benutzten Chronik die übrigens unrichtige, bei der Abdankung Richards abgegebene Erklärung Heinrichs finden, dafs dieser als nächster Erbe die Krone in Anspruch nehme. Shakespeare hat solche in seine Darstellung nicht aufgenommen, er läfst nur Richard zu Gunsten Heinrichs abdanken und diesen die Krone von ihm annehmen. Die Frage, ob kein dritter thronberechtigter Nachfolger vorhanden war, ist aber so erheblich, dafs selbst der Zuschauer sie sich stellt und daher irgend eine Erklärung erforderlich scheint, warum sie damals nicht aufgeworfen wurde. Der Dichter hat solche in seiner gewöhnlichen Sorglosigkeit hier unberührt gelassen oder hat einen besondern künstlerischen Zweck dabei gehabt. Vielleicht bestand derselbe darin, dafs Bolingbroke in möglichst günstiges Licht gegenüber dem König gestellt werden sollte, denn natürlich würde die Verschuldung des Ersteren gröfser sein, wenn er noch andere Berechtigte vom Throne verdrängt hätte, als blos Richard II., der sich ausreichend als unfähigen Regenten gezeigt hatte. Aber damit wäre eine gewisse Disharmonie in die Darstellung des Charakters gekommen, denn im folgenden Stück weifs Bolingbroke als König sehr wohl, dafs Mortimer der Thronberechtigte ist und läfst ihn, um seinen Thron zu sichern, in der Gefangenschaft.

Jene Auslassung in Richard II. ist um so auffallender, als sogleich nach der Abdankungsscene eine Partei (Aumerle und seine Genossen) vorgeführt wird, welche den Tod und die Absetzung Bolingbroke's herbeizuführen versuchen. Wie nahe lag es da, dafs der eigentliche Thronberechtigte erwähnt und dafs wenigstens das Ziel angedeutet worden wäre, das die Verschworenen verfolgten, sowie der Grund der sie zu der gefährlichen Unternehmung bewog. Denn als solcher kann die blofse Demüthigung Richards, Zuneigung gegen ihn und selbst Widerwillen gegen Bolingbroke, der allerdings früher in Aumerle angedeutet worden ist, kaum ausreichend erscheinen. Die Absicht des Dichters ist hierbei augenscheinlich die gewesen, einen Kontrast zwischen dem Verhalten Richards (bei Hereford's und Norfolk's Zweikampf) und seines Nachfolgers bei ähn-

lichen Situationen darzustellen. Doch dürfte hier das Gewicht zu sehr auf die Charakterdarstellung gelegt sein und die ganzen zum Theil so leidenschaftlichen Declamationen bekommen etwas Hohles, wenn die zum Grunde liegenden thatsächlichen Momente so ganz verschwiegen werden oder unklar gehalten sind. Auch die Frage nach der Erbfolgeberechtigung mag der Dichter als zur Zeit nicht von Einfluſs im Anfang der Lancaster-Tetralogie unberührt gelassen haben, aber es erscheint eben unwahrscheinlich, daſs man darauf kein Gewicht legte.

Wird auch durch das Motiv von Mortimer's Gefangenhaltung in Heinrich IV. die Sache klarer, so sind es doch bloſs zwei ziemlich beiläufige und der Aufmerksamkeit leicht entgehende Aeuſserungen Worcester's und der Lady Percy (I, 3; II, 3), in denen von dem Erbanspruch des Mortimer die Rede ist. Um so auffallender erscheint es, daſs dann im dritten Akt, wo die Pläne der Aufständischen berathen und erörtert werden, von dem Thronfolgerecht Mortimer's nirgends die Rede ist, da solches zwar zu der Theilung des Reichs in drei Theile schlecht stimmte, aber doch beim Kampf gegen den König ein groſses Gewicht in die Wagschale legen muſste. Ueberhaupt ist dieser Mortimer hier sehr beiläufig und unbedeutend behandelt, tritt nur in einer Scene auf und verschwindet unbeachtet vom Schauplatz. Dies scheint uns ein Beweis dafür zu sein, daſs die oben erwähnte Scene mit seinem Tode in Heinrich VI. dort erst nach Vollendung Heinrichs IV. gedichtet und eingeschoben ist. Schwerlich würde der Dichter, wenn er Mortimer in so sympathischer Weise als Thronprätendenten, der seine rechtmäſsigen Ansprüche mit lebenslänglicher Gefangenschaft büſste, schon vorgeführt hätte, denselben später in Heinrich IV. eine so unbedeutende Rolle haben spielen lassen.

Die Sterbescene Mortimer's stimmt auch darin nicht zu seinem Auftreten in Heinrich IV., daſs er in jener sagt, er habe bei den Bemühungen, sein Thronerbrecht geltend zu machen, die Freiheit verloren, während in Heinrich IV. wie nach der Geschichte seine Gefangennehmung durch Glendower erfolgte, ohne daſs es sich dabei um seine Ansprüche auf den Thron handelte (I, 1); ferner stimmt jene Aeuſserung nicht mit Heinrich VI. zweiter Theil, II, 2, wo Salisbury sagt, daſs Mortimer König geworden wäre, wenn nicht Glendower ihn bis zu seinem (Mortimer's) Tode gefangen gehalten hätte.

Diese Widersprüche, welche namentlich beweisen, daſs die citirten Stellen zu erheblich auseinanderliegenden Zeiten gedichtet sind,

wurden vom Dichter nicht bemerkt oder er liefs sie als unerheblich stehen, da es ihm namentlich bei jener Sterbescene nicht auf eine thatsächliche Harmonie mit Heinrich IV. ankam, sondern nur auf eine Herstellung des innern Zusammenhanges mit dem folgenden. In Heinrich IV. interessirten ihn die Erbansprüche des Hauses York noch nicht, weil sie noch keinen thatsächlichen Erfolg hatten, es sollte nur die Regierung dieses Königs als eine in Folge der Usurpation unruhige dargestellt werden, darum sind die Erbansprüche Mortimer's kaum da, wo sie zur Charakteristik des Königs dienten, hervorgehoben, nämlich bei seinem Widerstand gegen die Auslösung Mortimer's aus der Gefangenschaft. Hierzu wird der Schlüssel erst durch die Mittheilung Mortimer's in der Sterbescene in Heinrich VI. gegeben, ohne dafs derselbe übrigens ausdrücklich auf dieses Motiv hinweist.

Dafs Shakespeare schon in der Person des Mortimer eine Verwirrung in die historische Darstellung brachte, insofern er zwei verschiedene Personen des Namens verwechselte, erklärt die erwähnten Widersprüche nicht, da der Dichter jedenfalls von der Voraussetzung ausging, dafs der Mortimer, den er in Heinrich IV. erster Theil und in Heinrich VI. als Sterbenden vorführt, der legitime Nachfolger Richard II. und ein und dieselbe Person gewesen ist, und unter diesen Umständen erscheint seine Vorführung in den ersten Stücken eben unklar und der Voraussetzung widersprechend. Dagegen können wir seine Einführung in Heinrich VI. als ein Meisterstück bezeichnen. Hauptsächlich durch diese ist die lose Reihe der Kampfscenen, aus welchen ursprünglich diese Jugendarbeit wahrscheinlich bestanden hat, zu einem für die ganze Reihe der Historien verwendbaren Gliede geworden. Abgesehen davon, dafs die ganze Situation und der ganze Verlauf der Ereignisse dadurch ein Licht erhält, welches den Zusammenhang derselben nach vorwärts und rückwärts weithin erkennbar macht, wird durch diese Scene ein wohlthätiger Contrast und Ruhepunkt zwischen dem sonst in Wort und That unaufhörlich geführten Streit geschaffen, was alles wir nur dem reiferen Kunstverstande des Dichters zuschreiben können. Solchen Ruhepunkten begegnen wir übrigens vielfach in den Dramen Shakespeare's, und es ist dies ein Beweis, wie grofses Gewicht er darauf gelegt hat.

Abgesehen von dem vorstehend erwähnten ungleichmäfsigen Hervortreten des Erbfolgemotives, wobei indefs erinnert werden mag, dafs der Dichter vielleicht veranschaulichen wollte, wie das Recht nur beachtet wird, wo die Mittel zur Durchführung desselben vorhanden sind, ist der Zusammenhang der einzelnen Dramen überall

in hervortretender Weise gewahrt und wird zum Ueberflufs hier und da durch Prologe und Epiloge vermittelt. Ganz für sich abgeschlossene Dramen bilden von den zwei Tetralogieen eigentlich nur Richard II. und Richard III. und einigermafsen der erste Theil von Heinrich IV., da Heinrich V. überhaupt kaum als eigentliches Drama zu bezeichnen ist. Der gegen den Mangel dieser Geschlossenheit vielfach erhobene Tadel ist nur zum Theil gerecht, da der Grundsatz nicht anerkannt werden kann, dafs bei einem historischen Dramencyclus jedes einzelne auch wieder die Erfordernisse eines regelmäfsigen Dramas haben müsse. Wünschenswerth ist es freilich, und gewisse Forderungen werden für das Einzeldrama, wie für das Drama im Historiencyclus in gleicher Weise zu stellen sein, aber wenn das zu beurtheilende Drama der Theil eines gröfseren Ganzen ist und sein soll, so mufs die Forderung der Abgeschlossenheit durch die andre des Zusammenhanges nothwendig modificirt werden. Ein geschichtliches Drama mufs auch selbst als einzelnes immer im Zusammenhange mit der Weltgeschichte gedacht werden und wird schon deshalb nicht die Geschlossenheit haben können, wie eine Tragödie oder ein Schauspiel rein fingirten Inhalts, worin allgemein menschliche Leidenschaften und Empfindungen höchstens mit der Färbung einer gewissen Culturperiode zur Anschauung gebracht werden, ohne dafs sie an unverrückbare vorhergehende oder nachfolgende geschichtliche Ereignisse geknüpft sind. Wie viel weniger kann aber die Geschlossenheit des Dramas aufrecht erhalten werden, wenn schon der Dichter den Zusammenhang der vorgeführten Ereignisse nach vorwärts und rückwärts noch mit andern ebenfalls in dramatische Form gebrachten Ereignissen zeigt, wenn er insbesondere eine ganze Reihe von Begebenheiten, welche auf dieselbe Grundursache zurückzuführen sind, in einem so grofsartigen Cyclus von Dramen vorführt, wie es Shakespeare in den Königsdramen gethan hat. Die ganze Composition wird dann von selbst einen andern Charakter annehmen. Anstatt dafs die Gestalten sich, wie es im Einzeldrama die Regel ist, um einen bestimmten Mittelpunkt concentriren, werden sie bei dem Dramencyclus mehr auseinander gehalten werden können und müssen, um die Verbindung mit den andern Darstellungen und eine fortlaufende Reihe der Ereignisse herzustellen. Es kann dies einigermafsen mit der verschiedenen Behandlung verglichen werden, welche in der Plastik ein Fries und welche eine geschlossene Gruppe, etwa in dem Frontispiz eines Tempels verlangen würde. Der Fries giebt eine fortlaufende zusammenhängende Reihe von Gestalten, von denen wohl einige mehr oder

weniger hervortreten, mehrere zu gröfseren Gruppen vertheilt und gegliedert sind, aber die Abschnitte werden wenig merklich, und das Auge durchläuft von Gestalt zu Gestalt eine räumlich und zeitlich vielleicht sehr ausgedehnte Reihe von Erscheinungen. Der Vergleich pafst zwar deshalb nicht ganz, weil die dramatische Dichtung mehr Selbstzweck und voll gewaltigen Inhalts, überhaupt die edelste Gattung von Poesie ist, der Fries dagegen der Regel nach nur ein Beiwerk für gröfsere Kunstwerke von oft spielender Behandlung, doch giebt es auch Friese, die als selbständige Kunstwerke geschaffen worden sind, wie Thorwaldsen's Alexanderzug, und solche, die noch in ihren Bruchstücken als Kunstwerke ersten Ranges bewundert werden, wie der Fries vom Parthenon. Wenn wir die Historien Shakespeare's als solchen Fries ansehn und eintheilen wollten, so würden sie sich von selbst von König Johann bis zu Heinrich VIII. mit allerlei ungleichen, aber doch harmonisch gegliederten Einschnitten zu einer gewaltigen Darstellung der Geschichte Englands in fortlaufender Reihe gruppiren. Hier und da treten einzelne Gestalten mehr hervor oder fesseln vorzugsweise den Blick des Beschauers, aber es geschieht immer in passenden Contrasten und in einer gewissen harmonischen Gleichgewogenheit, wie etwa die oben erwähnte Stellung der sieben Könige ergiebt, welche den einzelnen Stücken den Namen gegeben haben. Aus dieser modificirten Behandlung dramatischer Darstellung rechtfertigt sich einigermafsen auch die bei den reiferen Einzeldramen Shakespeare's niemals vorkommende Abweichung von der Regel, dafs einzelne Personen, welche unter Umständen auftreten, die auf ihre erhebliche Bedeutung schliefsen lassen, auch wieder vorübergehen und verschwinden, ohne dafs weiter von ihnen die Rede ist. Dies ist so der Fall in Richard II. mit der Herzogin Gloster, mit Aumerle (sein Heldentod in der Schlacht von Crecy wird in Heinrich V. nur beiläufig erwähnt, ohne dafs die Identität der Person hervortritt), in Heinrich IV. mit Glendower, Mortimer und Douglas, ferner mit Prinz John und andern Prinzen und grofsen Herren. Andre Personen werden dagegen in einem viel längern Zeitraum vorgeführt, als sie wirklich durchlebt haben, oft werden auch mehrere Personen in eine verschmolzen. Beispiele dafür sind der alte Warwick, Percy, Prinz Heinrich, Richard III. Auch die einfachere, so zu sagen, flachere Charakteristik vieler Personen, das häufigere Vorkommen sogenannter Repräsentantenrollen, hängt damit zusammen.

Ebenso wird die Handhabung der poetischen Gerechtigkeit im Historiencyclus nicht in gleichem Grade wie bei den Einzeldramen

verlangt werden können. So manches schreckliche Schicksal und Ende einzelner Personen, welches als geschichtliche Thatsache kaum zu umgehen ist und seiner Bedeutung wie seines poetischen Werthes wegen vom Dichter beibehalten wird, ist kaum auf eine Verschuldung derselben zurückzuführen, wie z. B. der Tod der jungen Prinzen in Richard III. Freilich sagt man, dafs die Schuld Anderer damit gestraft werde, doch würde in frei erfundenen Dramen derartiges doch mit Recht vermieden werden, was im historischen mit Recht zur Darstellung gekommen ist. Andrerseits können vielfach die Ereignisse so umgestaltet werden, dafs der poetischen Gerechtigkeit Genüge geleistet erscheint, und auch Shakespeare hat dies mehrfach gethan und oft mit grofser Kunst Verschuldung und Strafe in ein angemessenes Verhältnifs gesetzt, wo weder Geschichte noch Chronik etwas davon erkennen liefs. Einzelne Beispiele davon sind schon oben berührt worden. Dagegen kommen allerdings in den Historien auch einzelne Fälle vor, wo der Dichter die poetische Gerechtigkeit ganz aus den Augen gelassen hat, wo er ohne zwingende Veranlassung Handlungen vorführt, die unserem moralischen Gefühl auf das peinlichste widerstreben und doch als solche weder in das richtige Licht gesetzt werden noch ihre Strafe erhalten, wie im zweiten Theil Heinrich IV. der bei Gefangennehmung der Rebellen verübte Treubruch. Hier ist dies um so auffallender, als der Dichter von den zwei verschiedenen Berichten der Chronik den mehr gehässigen aufgenommen hat — nach der andern Erzählung erfolgte die Unterwerfung der Rebellen freiwillig — und als er den Verrath nicht blos von Westmoreland, wie die Chronik, sondern auch von Prinz John begehen läfst. Der letztere kommt überhaupt beim Dichter ziemlich schlecht weg, da er nur in dieser widerwärtigen Situation handelnd auftritt, sonst aber nur beiläufig, und Falstaffs Witzen zum Ziele dienen mufs, während er geschichtlich als Herzog von Bedford und Regent von Frankreich eine bedeutende Rolle spielte.

Die oben erwähnte, dem historischen Drama mehr entsprechende Auseinanderhaltung der Scenen entspricht ferner ganz der Art, in welcher das altenglische Theater mit häufigem Wechsel des Schauplatzes und so zu sagen in von Ort zu Ort springenden Scenen die Handlung seiner Dramen abspielte. Die heutige Bühne dagegen setzt in ihrer gröfseren Geschlossenheit der Behandlung eines Stoffes zum historischen Drama viel gröfsere Schwierigkeiten entgegen, und es wäre unbillig, wenn wir es Shakespeare als einen Mangel anrechnen wollten, dafs er bei Composition seiner Stücke diesen Schwierigkeiten, die für ihn ja nicht da waren, nicht aus dem Wege

gegangen ist. Gleichwohl sind gerade in dieser Richtung eine Menge Ausstellungen gegen seine Historien namentlich von der realistischen Kritik gemacht worden, welche bei richtiger Beurtheilung des Unterschiedes zwischen der altenglischen und heutigen Bühne vollständig zusammenfallen.

Ein Haupttadel geht z. B. dahin, dafs bei Shakespeare zu viel episodische Scenen vorkommen, dafs zusammengehörige Scenen getrennt abgespielt werden und dafs kleine inhaltlose Scenen dazwischen geschoben werden. So wird es getadelt, dafs gleich im Anfang von Richard II. der Streit Hereford's und Norfolk's bis zu einem gewissen Punkt verhandelt, abgebrochen und nach Darstellung einer gleichgültigen Zwischenscene in einer dritten Scene weiter dargestellt wird; dies war aber nach den zu jener Zeit bestehenden Bühnenverhältnissen ganz correct. Der Streit konnte nach damaliger Sitte und den für das Turnier nöthigen Zurüstungen nicht sofort zu Ende geführt werden, er konnte auch nicht mit einem gewissen Abschnitte abgebrochen und in einer neuen Scene von denselben Personen gleich weiter dargestellt werden, denn es wäre der Phantasie der Zuschauer zu viel zugemuthet gewesen, sich einzubilden, dafs nun ein so und so langer Zeitraum verflossen sei, wenn dieselben Personen in derselben Situation weiter spielten, die Zuschauer hätten geradezu errathen müssen, oder ein Herold hätte es zum Schaden aller Illusion verkünden müssen, dafs jetzt so und so viel Zeit als verlaufen gedacht werden solle, denn da auf offener Bühne weiter gespielt wurde und kein Vorhang fiel, gab es sonst kein Mittel dies erkennbar zu machen. Das Auftreten andrer Personen und das Abspielen einer anderen Scene dagegen stellte von selbst und jedenfalls am angemessensten diesen Zeitabschnitt her, der als inzwischen verlaufen gedacht werden sollte. Dafs hierbei auch eine gewisse Abwechselung und ein wohlthätiger Contrast beobachtet wurde, beruht auf den Grundgesetzen der Kunst, und wir werden bei Shakespeare allenthalben bewundern können, mit wie feinem Takt er die Scenen durch gegensätzliche trennt, wie er die Wirkung der einen durch die andre hebt. Auch mag hierbei eine rein praktische Rücksicht obgewaltet haben, nämlich die, dafs die Schauspieler durch zu lange fortgespielte Scenen nicht zu sehr ermüdet werden sollten.

So ist zwischen die erste und dritte Scene in Richard II. voll ritterlichen lauten Streites die mit allem äufserm Prunk ausgestattet worden sein mag, welchen die Mittel der Bühne, namentlich die Garderobe, gewährten, die ruhige elegisch gestimmte Scene mit der Herzogin Gloster und dem alten Gaunt geschoben, welche we...

lich zur Exposition des Stückes dient. Man kann einwenden, dafs jener Grund der Scenensonderung hier nicht zutreffen könne, weil Gaunt in der ersten wie in der zweiten auftritt, und kann dasselbe von Aumerle bei der dritten und vierten Scene geltend machen. Allein Gaunt wie Aumerle sprechen gegen das Ende der erwähnten Scene gar nichts und konnten der Situation nach füglich zurück oder ganz abtreten, so dafs mit dem Weggehen der zuletzt redenden Personen und dem Auftreten anderer die neue Scene und ein Abschnitt der Handlung von selbst bezeichnet war.

Ebenso ist bei Heinrich IV. erster Theil getadelt worden, dafs der Conflict zwischen dem König und den Percys wegen der verweigerten Herausgabe der Gefangenen in zwei durch eine längere komische Darstellung getrennten Scenen abgespielt wird statt in einer. Auch hier ist die Scene zeitlich getrennt gedacht und deshalb eine andre eingeschoben. Es kann dabei freilich ebenso wie bei Richard II. geltend gemacht werden, dafs die ganze Exposition in einer Scene, etwa blos der zweiten, mit zweckmäfsiger Erweiterung hätte gegeben werden können, aber Shakespeare liebte es, die Exposition in einer gewissen Steigerung zu geben, und eine solche ist ja auch an sich kunstgemäfs und sehr zu billigen, wenn dies bei der Beschaffenheit der Bühne unbeschadet der sonstigen Gesammtwirkung geschehen kann. Auf den materiellen Inhalt, namentlich bei Richard II., gegen den wir oben schon unsere Bedenken geäufsert haben, ist dabei kein Bezug genommen.

Allerdings dürften sich aber bei Shakespeare auch mehrfach Scenen nachweisen lassen, die ganz den Charakter einer Episode haben und gar nicht zur Entwickelung der Handlung oder auch nur zur Charakteristik der Personen dienen, die auch blos zu dem einzigen Zweck eingeschoben sind, Scenen, worin dieselben Personen zu verschiedner Zeit auftreten sollen, von einander zu trennen, wie z. B. in Richard III. Scene 3 des dritten Aktes (Rivers und Grey vor der Hinrichtung), Scene 6 (der Schreiber mit dem Todesurtheil von Hastings) welche beide zwischen Scenen geschoben sind, worin Gloster und Buckingham in fortgeschrittener Handlung auftreten. Die eingeschobenen Scenen sind dann aber ganz klein und harmonisch dem Inhalt angeschlossen und sie dienen neben ihrem eigentlichen Zweck immerhin zur Verstärkung des Gesammteffects. Nach der heutigen Theaterschablone läfst sich sehr leicht ein Tadel an solche Sceneneintheilung knüpfen, wird aber das damalige Theater berücksichtigt, so wird sich fast immer die Anordnung als künstlerisch richtig, oft bewunderungswürdig und nachahmenswerth, aber

nur für die damalige, nicht für die heutige Bühne ergeben. Solche Scenen vertreten also den Decorationswechsel und das Herablassen des Vorhangs im heutigen Theater und wirkten vielleicht weniger störend auf die Phantasie des Zuschauers als diese modernen Mittel der Scenentheilung, namentlich wenn davon mit solchem Mafs und solchem Kunstverstand Gebrauch gemacht wurde, wie dies von Shakespeare geschah.

Ein andrer Tadel, welchen Shakespeare erfahren hat, und der nicht blos, aber allerdings wesentlich, die Scenenführung und den Bau der Stücke betrifft, ist der, dafs er mit Vorliebe Massenentfaltung, Schlachten, überhaupt blutige Kämpfe vor einem blutfrohen Publikum dargestellt und es dabei doch nicht verstanden habe, mit Massen zu operiren, dafs er auch in ungeschickt roher Weise mit den Leichnamen umgehe und sie herumschleppen lasse. Hier wird allerdings ein wunder Punkt der Bühne überhaupt berührt, aber die Shakespeare'sche Dichtung wird davon nicht speciell betroffen. Selbstverständlich ist die ganz treue Darstellung einer Schlacht auf der Bühne in ihrem wirklichen Verlauf oder auch nur in ihrem entscheidenden Moment nicht möglich, und selbst wenn sich derselbe auf einzelne Personen, wie bei einem Zusammenstofs und Zweikampf der Feldherren concentriren liefse, hat die Darstellung so viele Gefahr, in das Unwahre und Lächerliche zu fallen, dafs jeder erfahrene und vorsichtige Bühnendichter es gewifs vermeiden wird, derartiges auf die Bühne zu bringen. Es bleiben also abgesehen von der blofsen Erzählung nur zwei Mittel der Darstellung, entweder der Kampf wird von Zuschauern als eben vorgehend geschildert oder er wird in der vorhergehenden Situation und in seinem Resultate dargestellt; auch können beide Darstellungsmittel vereinigt werden. Das erstere ist z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans wirksam angewendet, Shakespeare dagegen bedient sich fast immer der zweiten Methode. Wie die Schlacht eigentlich verläuft, erfahren wir bei ihm oft gar nicht, nicht einmal in den Grundzügen, aber er stellt uns vor der Schlacht die Hauptpersonen, von Muth und Zuversicht beseelt, oder von Gewissensbissen bedrückt, voller Kraft und Besonnenheit oder andre Eigenschaften verrathend vor, die einen günstigen oder ungünstigen Ausgang der Schlacht vermuthen lassen; nur ausnahmsweise werden von ihm gewisse Wendepunkte des Kampfes von betheiligten Zuschauern etwa von einer Höhe aus geschildert, oder der Kampf wird dargestellt z. B. wie durch das Hinzutreten irgend einer Person, eines geltend gemachten Motivs (vgl. Heinrich VI. dritter Theil II, 3) der gesunkene Muth wieder gehoben

wird, ein Umschwung der Situation eintritt, aber der Verlauf selbst wird immer sehr kurz abgefertigt, und erst das Resultat wird wieder in ergreifenden Einzel- oder Gesammtbildern uns vorgeführt. Dem Prinzip nach ist dies gewifs das richtigere und der Bühne der damaligen wie der heutigen Zeit angemessener. Die Theater der Gegenwart haben freilich viel mehr Mittel äufserer Täuschung und auch bei ausgedehnten Kämpfen sind solche mit Wirkungen anzuwenden, welche die altenglische Bühne nicht gewähren konnte. Namentlich sind dieselben von den Schauspielern der Meininger Hofbühne mit grofsem Geschick und mit Glück angewendet worden, aber auch hier haben sich so manche Stimmen nicht ohne Berechtigung gegen die Anwendung solcher Bühnenkunststücke, welche leicht auf Kosten der Kunst geübt würden, erklärt. Vielleicht haben die Darsteller zu Shakespeare's Zeit, wenn sie nach den gewaltigen Kraftworten der Heerführer sich kurze Zeit mit Kampfeslärm auf ihrer Arena umhergetummelt und dann wieder den Darstellern ihrer Sieger oder Fliehenden Platz gemacht haben, mehr Effect erzielt, als wenn wir jetzt an der Seite oder im Grunde der Bühne eine Menge Bewaffnete sich bewegen sehen und glauben sollen, dieses Getümmel dehne sich endlos hinter den staubigen Coulissen weiter fort.

Manches ist dabei freilich für die heutigen Darsteller viel leichter als es für die Schauspieler war, für welche Shakespeare dichtete. Der fallende Vorhang verbirgt jetzt zur rechten Zeit wohlthätig das gröfste Gewühl, die künstlichste und unkünstlichste Verwirrung und Haufen von Leichen, Verwundeten und Sterbenden, während Alles dies auf dem englischen Theater ordnungsmäfsig seinen Abgang vor den Augen der Zuschauer nehmen mufste. In den Pausen zwischen den Akten wie nach Beendigung des Stückes blieb die Bühne sichtbar, und das Publikum würde sich über die sich aufrichtenden Gruppen Sterbender u. dgl. nicht wenig lustig gemacht haben. Darum waren die damaligen Dichter mit dem Hinschlachten auf der Bühne durchaus sparsam, denn es war wohl leicht, einen Mann theatralisch todt zu Boden zu strecken, aber es war oft schwer ihn unter einem schicklichen Vorwand auch wieder fortzuschaffen, denn er konnte weder von selbst aufstehen und davon gehen, noch durfte er bis zur nächsten Scene, die vielleicht in friedlicher, heiterer Umgebung gedacht war, liegen gelassen werden. Dem Publikum wurde also namentlich in den Schlachten nicht etwa das Schauspiel eines massenhaften Hinmordens gegeben, wie dies Benedix geglaubt haben mag, als er von dem blutfrohen Publikum

sprach, sondern solches Morden wurde von dem Dichter schon aus Bühnenrücksichten viel mehr beschränkt, als es ein heutiger Dichter nöthig haben würde. So ist z. B. das Fortschleppen des todten Polonius durch Hamlet, des Percy durch Falstaff zunächst nur ein Bühnenbehelf gewesen, um die Leichname fortzuschaffen, und dafs der Dichter dies vollständig motivirt und hier und da noch schlagende Effekte damit erzielt hat, mufs unter allen Umständen ihm als Verdienst angerechnet werden, wenn wir auch mit solcher Fortschaffung, die für ihn eine Nothwendigkeit war, aus ästhetischen Gründen nicht überall einverstanden sein wollten. In Heinrich VI. finden wir viel derartige Beispiele, das Hereintragen und Heraustragen des sterbenden Mortimer, des alten Clifford, des Sohnes, der von seinem Vater, des Vaters, der von seinem Sohne erschlagen worden und fortgetragen wird. Freilich war es eine Aufgabe für den betreffenden Schauspieler, die nicht immer ganz leicht gewesen sein mag, die scheinbar todten Collegen auf die Schultern zu laden und fortzuschaffen, namentlich wo dies von einem Einzelnen geschehen sollte. Auf jenem Grunde beruht es auch, dafs entscheidende Zweikämpfe wie bei Richard III. und Macbeth hinter der Bühne ausgeführt und auf der Bühne höchstens begonnen wurden. Ferner wurde, wo es für die Situation pafste, das Sterben in der durch einen Vorhang verschliefsbaren Hinterbühne ausgeführt, wie z. B. der Tod der Desdemona, des Cardinals Winchester und aller derer, die im Bett starben. Auf Desdemona's Leiche wirft sich auch Othello und Emilia läfst sich zu ihr tragen, und hier hat der Dichter aus dem Bühnenbehelf eine poetische Schönheit gemacht.

Auch am Schlufs der Aufführung wurde die Bühne von den Schauspielern, jedenfalls um die Illusion nicht zu stören, geräumt, und da gerade dann, namentlich bei Tragödien, häufig Todesfälle dargestellt werden, so finden wir bei Shakespeare allerlei Behelfe, unter denen die Todten dann fortgetragen wurden. Der Regel nach bestand solcher darin, dafs ein ehrenvolles Begräbnifs angeordnet oder dem Todten eine gewisse Achtung erwiesen werden sollte, wie z. B. im Hamlet die Anordnung kunstvoll an das Vorangegangene und an den Ideenkreis anknüpft, welcher das Stück selbst durchdrang, indem Horatio die Ausstellung der Leichen anordnet, damit die Welt erfahre, wie alles geschehen sei und beifügt:

Lafst uns dies
Sogleich verrichten, weil noch die Gemüther
Der Menschen wild sind —

Auch die zeitgenössischen Dichter und unmittelbaren Nachfolger

Shakespeare's motiviren häufig, aber nicht immer, das Forttragen der Todten und dann gewöhnlich sehr einfach durch Anordnung der Bestattung, wie Massinger im Herzog von Mailand, Webster in Vittoria Corombona und in Appius und Virginia.

Aus dem bisher Gesagten dürfte zur Genüge hervorgehen, dafs bei der Beurtheilung Shakespeare's eben nicht genug der Zustand der damaligen Bühne berücksichtigt werden kann, und dafs wir zu einem ganz schiefen Urtheil kommen müssen, wenn wir den Werth seiner Dramen und insbesondere der Historien blos nach dem Mafsstab der modernen Bühne messen.

Es ergiebt sich ferner, dafs bei einer Verwerthung derselben für die heutige Bühne mehr oder weniger tiefgreifende Veränderungen nothwendig sind. Ueber die dabei zu beachtenden Grundsätze hat das Wesentliche Oechelhäuser in der Einleitung zu seinen Bühnenbearbeitungen gesagt und danach auch selbst treffliche Bearbeitungen geliefert. Bei all dem sind die Ansichten im einzelnen noch sehr verschieden, in welchem Umfange die Bearbeitungen überhaupt vorzunehmen und namentlich die Historien auf die Bühne zu bringen sind, und auch die Bühnenleitungen haben dies praktisch bethätigt, meist aber nur wenige einzelne Stücke davon wiederholt zur Darstellung gebracht. Dem Genufs einer zusammenhängenden Aufführung der Gesammthistorien, für welche sie der Dichter doch berechnet hat, müssen leider in 'dieser raschen, wirbelfüfs'gen Zeit' sowohl bei den Bühnen wie beim Publikum vielfache Hindernisse und Schwierigkeiten entgegenstehn.

Indefs ist solche Aufführung doch in der Neuzeit in Weimar und an einigen andern Bühnen erfolgt, und Diejenigen, denen dieser Genufs vergönnt war, haben sich darüber fast nur mit hoher Befriedigung, ja mit Begeisterung geäufsert [1]), so dafs wir zu der Hoffnung berechtigt sind, jene gewaltigen Werke werden in ihrem vollen Werthe auch für die heutige und alle künftigen Bühnen als einer ihrer kostbarsten Schätze bewahrt und behütet bleiben.

---

[1]) Vgl. Jahrbuch I, 362. Oechelhäuser, Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet. Berlin 1870. Band I. Grundsätze für die Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen. S. XLVIII. Gisbert Freih. Vincke, Die deutsche Bühnenbearbeitung Shakespeare's, in Lindau's 'Gegenwart B. VI. 1874. No. 36. S. 153.

# Shakespeare's Hamlet, seine Quellen und politischen Beziehungen.

Von

**Karl Silberschlag.**

---

So viel für die rein ästhetische Kritik Hamlet's geschehn ist, so wenig ist bisher für die historische Kritik dieses grossen Drama's geschehen.

Unter historischer Kritik verstehen wir die Kritik, welche die Entstehung der Dichtung betrachtet, also die Quellen, welche der Dichter benutzt hat und die Beziehungen auf bestimmte Ereignisse oder Personen, welche sich in der Dichtung finden.

Wichtig für das richtige Verständnifs Hamlet's ist nun die genaue Kenntnifs der alten Sage von Amlethus, die Shakespeare benutzt hat, wichtiger aber noch für das richtige Verständnifs des Stücks ist die Betrachtung der Anspielungen auf gleichzeitige historische Ereignisse und auf mehrere Zeitgenossen Shakespeare's, welche sich im Stücke finden. Denn es ist unleugbar, dafs der Dichter an manchen Stellen die Königin Maria Stuart, deren Sohn König Jacob von Schottland, Alexander Ruthven, Laird von Gowrie, und Anna Margaretha Douglas, Schwester des Alexander Ruthven, im Auge gehabt hat.

Diese Anspielungen haben für uns noch das Interesse, dafs sie uns erkennen lassen, wie Shakespeare gewisse Zeitgenossen und Zeitereignisse beurtheilte, dafs sie uns zeigen, welche Ideen den Geist des Dichters zur Zeit der Abfassung des Hamlet beschäftigten. Zugleich geben sie einen ziemlich sichern Aufschlufs über die Zeit der Entstehung oder doch der letzten Umarbeitung des Hamlet. Die bisherigen Commentatoren des Dichters haben diese Beziehungen meistens gänzlich unbeachtet gelassen, nur wenige unter ihnen — freilich unter den wenigen Vischer und Gervinus — haben darauf hin-

gewiesen, dafs unsere Tragödie Anspielungen auf die Geschichte der Maria Stuart enthält. Die Anspielung auf den König Jacob, den Laird von Gowrie und Anna Douglas ist bisher fast gar nicht beachtet.

Wir haben auf diese Anspielungen bereits in den Jahren 1859 und 1860 in verschiedenen Aufsätzen des Deutschen Museums und im Morgenblatte hingewiesen. Der Beifall, den unsere Ansicht bei Männern, wie Gervinus, Ulrici und Vischer gefunden hat, hat uns veranlafst, noch einmal diese Erörterungen zusammenzufassen.

Wir schicken eine Uebersetzung der von *Saxo Grammaticus* in seiner *Historia Danica* mitgetheilten Sage von *Amlethus* voraus:

Die Erzählung des Saxo Grammaticus im dritten und vierten Buche seiner *Historia Danica* lautet wie folgt:

'Zu derselben Zeit' (nämlich zur Zeit des fabelhaften Königs Roricus von Dänemark, der lange vor Christi Geburt geherrscht haben soll) 'werden Horvendill und Fengo, deren Vater Gervendill Präfekt von Jütland gewesen war, von Roricus zu Nachfolgern des Gervendill in der Herrschaft über Jütland ernannt. Horvendill hatte drei Jahre regiert und mit grossem Ruhme Seeräuberei getrieben, als der König von Norwegen, Colerus, eifersüchtig auf den Ruhm Horvendills, beschloss, diesen Seeräuber aufzusuchen, um durch den Sieg über ihn seinen Ruhm zu verdunkeln. Er traf mit der Flotte des Piraten zusammen. Beide Flotten waren auf einer mitten im Meere gelegenen Insel gelandet. Beide Feldherren, Colerus und Horvendill, trafen einander nun zufällig in einem Walde der Insel, wohin sie die Anmuth der Gegend gelockt hatte. Da fragte Horvendill den Colerus, welche Art des Kampfes er vorziehe; er selbst würde am liebsten durch einen Zweikampf zwischen ihnen beiden ihren Streit entscheiden. Colerus nahm den Vorschlag an; beide schlossen noch den Vertrag, dafs der Sieger den Besiegten ehrenvoll begraben solle, und schritten sofort zum Kampfe. Horvendill warf seinen Schild zur Seite, ergriff, ohne sich selbst zu decken, das Schwert, zerhieb den Schild des Colerus und tödtete ihn durch Abhauen des Fufses. Dann liefs er ihn dem Vertrage gemäfs mit königlichen Ehren beerdigen und ihm einen Grabhügel aufwerfen. Hierauf verfolgte und tödtete er die im Seeraub und Kriege geübte Schwester des Coler, Namens Selma. Dem König Roricus sandte er einen Theil der Beute, gewann dadurch dessen Freundschaft und heirathete seine Tochter Gerutha, welche ihm einen Sohn Amlethus gebar. Von Neid getrieben trachtete nun Fengo seinem Bruder nach dem Leben, sättigte durch das Blut desselben seine verderb-

liche Leidenschaft und bemächtigte sich der Gattin des ermordeten Bruders, indem er sich neben dem Brudermorde auch der Blutschande schuldig machte. Um seine grausame That zu beschönigen, behauptete er, sein Bruder habe Gerutha trotz ihrer Sanftmuth gehasst, und er habe nur, um sie zu retten, seinen Bruder getödtet.

Amlethus, der Sohn des Getödteten, stellte sich verrückt, um nicht den Verdacht seines Oheims zu wecken, und dieser schlauen Verstellung verdankte er seine Rettung. Täglich kam er mit Schmutz bedeckt in die Wohnung seiner Mutter und warf sich dort an die Erde. Seine ganze Erscheinung, so wie alles, was er sprach oder that, gaben ihm das Ansehen eines Wahnsinnigen. Zuweilen setzte er sich an den Herd und schnitzte hölzerne Keile, härtete sie im Feuer und brachte Haken an ihrer Spitze an. Auf die Frage, was er mache, erwiderte er, er mache scharfe Stacheln, um seinen Vater zu rächen. Diese Antwort ward zwar viel verhöhnt, erregte aber doch zuerst bei einigen den Verdacht, dafs er nicht wahnsinnig sein möchte.

Die Anhänger Fengo's suchten daher auf mancherlei Art zu erforschen, ob der Wahnsinn Amleth's nicht blos ein verstellter sei. So veranstalteten sie eine Zusammenkunft Amleth's mit einer Jungfrau, wobei sie heimlich lauschten, in der Hoffnung, bei dieser Gelegenheit zu erkennen, ob Amleth wirklich wahnsinnig sei oder nicht. Amleth ward jedoch durch einen treuen Freund, seinen Milchbruder gewarnt, und wufste die Lauscher zu täuschen.' (Die von Saxo weitläuftig erzählten Einzelnheiten dieser Versuchung Amleth's übergehen wir, da sie für uns kein Interesse haben.)

'Hierauf suchte ein Anhänger Fengo's, der mehr von sich eingenommen als gewandt war *(praesumtione quam solertia abundantior)* Amleth noch auf eine andere Weise zu prüfen, indem er ihm Gelegenheit zu einer Unterredung mit seiner Mutter in deren Gemache verschaffte, sich selbst aber als Lauscher unter der Fufsdecke versteckte. Als Amleth in das Zimmer getreten war, geberdete er sich als Wahnsinniger, krähte wie ein Hahn, sprang auf der Decke umher, und als er auf diese Weise bemerkte, dafs jemand unter der Decke lag, erstach er den versteckten Lauscher. Die Leiche desselben schnitt er in Stücke, kochte dieselben in Wasser und warf sie in eine Cloake, wo sie den Schweinen zum Frafse dienten. Hierauf kehrte er in das Gemach seiner Mutter zurück. Als diese über seine That laut jammerte, sprach er zu ihr: "Mutter, du bist die schlechteste von allen Frauen. Eine abscheuliche und verruchte, blutschänderische Ehe hast du geschlossen, indem du dem Mörder

deines ersten Gemahls dich vermählt hast und den Mann schmeichelnd liebkosest, der den Vater deines Sohnes getödtet hat. Du hast gehandelt nach Art der unvernünftigen Thiere, welche eilen, sich wieder zu begatten; wie ein vernunftloses Geschöpf hast du rasch deinen ersten Gatten vergessen. Nicht ohne Grund stellte ich mich thöricht, denn ich zweifle nicht, dafs, wer seinen eigenen Bruder getödtet hat, auch gegen die nächsten Verwandten mit gleicher Grausamkeit wüthen wird. Ich strebe nach Rache für meinen Vater, aber ich mufs Zeit und Gelegenheit zur Ausführung abwarten. Du hast nicht nöthig, über meinen Wahnsinn zu klagen; du solltest lieber deine Schande beweinen. Uebrigens denke daran, zu schweigen!"

Durch solche Schmähung führte er seine Mutter zur Tugend zurück und bewog sie, ihre frühere Liebe der gegenwärtigen Lockung vorzuziehen.

Fengo konnte nicht ermitteln, wo jener Mann geblieben sei, der den Amleth beim Gespräche mit seiner Mutter hatte belauschen wollen. Als Amleth darnach gefragt wurde, versicherte er, der Mann habe sich in eine Cloake begeben, sei dort im Kothe versunken und von Schweinen gefressen worden.

Fengo beschlofs nun, seinen Stiefsohn umzubringen; allein da er aus Rücksicht auf dessen Grofsvater Roricus und auf seine Mutter dies nicht offen zu thun wagte, versuchte er es durch die Hülfe des Königs von Britannien zu bewerkstelligen und sandte Amleth dorthin. Dieser trug vor der Abreise seiner Mutter auf, nach einem Jahr für ihn die Leichenfeier zu halten. Mit ihm reisten zwei Anhänger Fengo's, welche einen Runenstab mit sich führten, auf welchem der König von Britannien ersucht wurde, Amleth tödten zu lassen. Amleth durchsuchte aber das Gepäck der Begleiter, während sie schliefen, fand den Runenstab, schabte die Runen aus und änderte den Inhalt des Auftrags dahin, dafs der König gebeten wurde, die Begleiter Amleth's zu tödten und ihm selbst seine Tochter zu vermählen.'

(Die wunderbaren Abenteuer Amleth's in England, welche Saxo weitläufig erzählt, übergehen wir.) 'Vermählt mit der Tochter des Königs von England, kehrte Amleth gerade nach einem Jahre allein nach Jütland zurück. Wieder stellte er sich verrückt. Mit Schmutz bedeckt trat er in den Saal, in welchem für ihn das feierliche Leichenmahl gehalten wurde, und erregte bei allen Anwesenden Entsetzen, weil man ihn längst für todt gehalten hatte. Er trat zu den Dienern, welche Wein einschenkten, und nöthigte die Gäste zum fleifsigen Trinken. Da er hierbei öfter sein Schwert aus der Scheide heraus-

zog und sich mit der Schärfe an den Fingern verwundete, machten die Gäste sein Schwert in der Scheide fest. Als nun die versammelten Anhänger Fengo's sämmtlich berauscht eingeschlafen waren, rifs Amleth den an der Decke des Gemachs aufgehangenen Vorhang herab, so dafs er die sämmtlichen Schlafenden bedeckte und einhüllte, befestigte den Vorhang mit den früher angefertigten hölzernen Keilen am Fufsboden und steckte das Gemach in Brand. Die Flamme verzehrte den ganzen Palast und sämmtliche berauschte Gäste kamen im Feuer um. Vorher schon hatte sich Amleth in Fengo's Schlafgemach begeben und dort sein in der Scheide festgemachtes Schwert mit dem Fengo's vertauscht. Nun weckte er seinen Oheim, sagte ihm, seine Anhänger würden vom Feuer verzehrt, und er, Amleth, sei gekommen, den Mord seines Vaters zu rächen. Auf diese Rede sprang Fengo vom Bette auf und wurde, indem er vergebens sich bemühte, das in der Scheide festgemachte Schwert zu ziehen, von Amleth niedergehauen.

So hatte Amleth es verstanden, sich durch den vorgegebenen Wahnsinn zu schützen, hatte seinen Vater vollständig gerächt und sich eben so tapfer als weise gezeigt. *(Fortior an sapientior existimari debeat, incertum reliquit*, sagt Saxo.)

'Am folgenden Tage versammelte sich das Volk vor dem verbrannten Palast, Amleth hielt eine Rede an dasselbe, erinnerte an den blutigen Mord seines Vaters, dessen verstümmelte Leiche das Volk gesehen habe, *(ipsi* — so lässt Saxo ihn sagen — *laceros Horvendilli artus, ipsi corpus crebris vulneribus absumtum vidistis)*, rechtfertigte seine That und bewog das Volk, ihn an Fengo's Stelle zum Fürsten zu wählen. Amleth's Mutter blieb am Leben und im Besitze ihrer Schätze. Amleth's spätere ruhmvolle Thaten und Kämpfe in Schottland, England und Scandinavien, so wie sein Tod in einer Schlacht in Jütland berühren uns hier nicht. Noch zu Saxo's Zeiten zeigte man Amleth's Grabhügel auf einer Haide in Jütland, die noch im sechszehnten Jahrhundert 'Amleth's-Haide' genannt wurde. Das Gesammturtheil über ihn fafst Saxo in die Worte zusammen: 'Wäre sein Glück seiner Tüchtigkeit gleich gekommen, er hätte den Glanz der Götter erreicht und die Thaten des Hercules übertroffen.' *(Fulgore Deos aequasset et Herculea virtutibus opera superasset.)*

Dies ist die Sage von Amleth, welche die erste Grundlage unserer Tragödie bildet. Ein Franzose, Belleforest, gab im Jahre 1564 eine novellistische Bearbeitung derselben heraus, in welcher Amleth ein Fürst der Dithmarsen genannt wird, die aber im übrigen

mit unwesentlichen Aenderungen ganz mit der Erzählung des Saxo übereinstimmt. — Vergleichen wir nun hiermit die Fabel des Shakespeare'schen Dramas, so finden wir neben vielen Entlehnungen doch auch sehr erhebliche Abweichungen.

Auch im Drama sucht Hamlet den Mord seines Vaters zu rächen und stellt sich zu dem Ende wahnsinnig. Die Art, wie sein Gespräch mit Ophelia belauscht wird, erinnert daran, wie die Anhänger Fengo's Amleth bei der Zusammenkunft mit einer nicht genannten Jungfrau belauschen und prüfen wollen. Die Rolle von Amleth's Milchbruder spielt im Drama Horatio, die des mehr von sich eingenommenen als gewandten Anhängers des Fengo Polonius. Der Tod des Polonius, auch die Art, wie seine Leiche durch Werfen in eine Cloake versteckt wird, sind der alten Sage entlehnt, eben so die Sendung Hamlet's nach England und die List, durch welche er sich seiner Begleiter entledigt. Während in jener Sage Amleth, aus England zurückgekehrt, plötzlich bei der für ihn selbst gehaltenen Leichenfeier zum Staunen der Gäste erscheint und sich wieder verrückt stellt, tritt Hamlet im Drama nach seiner Rückkehr aus England zuerst auf einem Kirchhofe auf, hört vom Todtengräber, dafs man ihn für todt halte, und wohnt dann der Leichenfeier der Ophelia bei, bei welcher er erst unüberlegter Weise den Laertes reizt und dann wieder die Haltung eines Verrückten annimmt. — Der Schluss des Dramas weicht freilich durchaus von dem der Sage ab, allein auffallend erscheint es, welche Rolle in beiden die Vertauschung zweier Schwerter spielt, in der Erzählung des Saxo die Vertauschung von Amleth's und Fengo's Schwert, im Drama die Vertauschung der Rapiere des Hamlet und des Laertes.

Betrachten wir nun noch die ferneren Abweichungen in den Einzelnheiten des Dramas und der Sage. Zunächst ist im Drama die Handlung von dem weniger bekannten Jütland nach der Insel Seeland und nach Helsingör verlegt. Ferner sind in demselben statt der Sitten des rohesten Alterthums, welche wir in der Erzählung des Saxo finden, überall die des sechszehnten Jahrhunderts geschildert. Dies spricht sich in allen Momenten aus. Während Horvendill mit dem Coler vor dem Zweikampf ausdrücklich übereinkommt, dafs der Sieger die Leiche des Besiegten nicht unbeerdigt lassen solle, — ganz wie Hector beim Homer einen ähnlichen Vertrag dem Achilles vorschlägt, — schliefsen im Drama Hamlet's Vater und Fortinbras einen versiegelten und verbrieften Vertrag, dafs dem Sieger das Land des Besiegten zufallen solle. An die Stelle des Runenstabs der Sage treten im Drama briefliche Aufträge. Shakespeare läfst

Hamlet mit Horatio in Wittenberg studiren, Laertes reist nach Paris, die Reden der Hofleute, die Schauspieler, kurz alle Einzelnheiten des Dramas stellen die Sitten des sechszehnten Jahrhunderts dar.

Wichtiger noch erscheint, dafs der Charakter Hamlet's im Drama ein ganz anderer ist, als in der Erzählung des Saxo. — Hamlet ist im Drama liebenswürdig, scharfsinnig, witzig, gelehrt, ein Freund und Gönner der Schauspielkunst, auch nicht ohne persönlichen Muth; aber es fehlt ihm gänzlich jene Energie und Entschlossenheit, welche den Amleth der Sage vorzüglich auszeichnet. Er selbst wirft sich ja wiederholt auf's Bitterste diesen Mangel an Energie vor; während Saxo alles Ernstes Amleth mit Hercules vergleicht, läfst Shakespeare, offenbar im Hinblick auf diese Worte des Saxo, den Hamlet sich selbst zum Spott mit dem Hercules vergleichen:

'Meinem Ohm vermählt,
Dem Bruder meines Vaters, doch ihm ähnlich
Wie ich dem Hercules!'

Aber auch die äufsere Handlung des Stücks weicht in vielen sehr wichtigen Puncten von der der Sage ab. Horvendill's Ermordung geschieht nach der letzteren durchaus nicht heimlich. 'Ihr selbst', sagt Amleth zum Volke, 'habt seinen mit Wunden bedeckten Leichnam gesehen.' Amleth's Mutter hat am Morde in keiner Weise Theil genommen; es wird ihr nichts zum Vorwurf gemacht, als dafs sie nach dem Tode ihres Gemahls dessen Mörder geheirathet habe.

Ganz anders im Drama. Hamlet's Vater wird heimlich im Schlaf ermordet. Es bedarf einer Geistererscheinung, um dem Hamlet seine Ahnung vom Morde seines Vaters zu bestätigen. Noch wichtiger ist, dafs Hamlet's Mutter nicht blos Ehebrecherin, sondern auch Theilnehmerin der Mordthat gewesen. Dies wird wiederholt im Drama ausgesprochen, namentlich Akt I, Scene 5:

'Ja, der blutschänderische Ehebrecher,
Durch Witzeszauber, durch Verräthergaben
(O arger Witz und Gaben, die im Stand
So zu verführen sind!), gewann den Willen
Der scheinbar tugendsamen Königin
Zu schnöder Lust;'

und Akt III, Scene 3, wo Hamlet zur Königin sagt:

'Ja, eine blut'ge That!
So schlimm beinah, als einen König tödten,
Und in die Eh' mit dessen Bruder treten!'

und auf die Frage der Königin:

'Als einen König tödten?'

erwidert:

'Ja, so sagt ich.'

Hamlet sieht daher in seiner Mutter die Mörderin seines Vaters. Die Pietät gegen seinen Vater verlangt, dafs er dessen Mord räche, die Pietät gegen seine Mutter widerstreitet dem, denn er kann diese Rache nur ausüben, indem er den zweiten Ehemann seiner Mutter erschlägt. Es ist im Wesentlichen derselbe Conflikt, welchen die Dichter des Alterthums in der Sage von Orestes behandelt haben. Auch Orestes kann den Mord seines Vaters Agamemmon nur rächen, indem er die Kindespflicht gegen seine Mutter verletzt. Bei ihm überwiegt die Pietät gegen den Vater; er erschlägt nicht blos seinen Stiefvater Aegisth, sondern auch seine Mutter. Dem rohen Charakter der ältesten Zeit entsprach diese Handlungsweise; schon die griechischen Tragiker jedoch sahen ein, dafs die That des Orestes dem moralischen Gefühl widerstrebe, sie stellten sie daher als im ausdrücklichen Auftrage Apollo's geschehen dar und liefsen den Orestes trotz dieses göttlichen Auftrags der Verfolgung der Furien anheimfallen, von welcher er nur durch die Dazwischenkunft Apollo's und der Athene gerettet wird. Shakespeare konnte den Conflikt unmöglich in derselben Weise wie die Dichter des Alterthums behandeln. Schon im alten Testament ist in dem bekannten Spruche: 'Des Vaters Segen baut den Kindern Häuser, aber der Mutter Fluch reifst sie wieder ein,' die Pflicht gegen die Mutter nicht minder hoch gestellt, als die gegen den Vater; vollends aber der Anschauung der neuern Zeit, welche auf der christlichen Moral beruht, würde es durchaus widersprechen, wenn die Pflicht gegen die Mutter des Vaters wegen gänzlich mifsachtet würde. Der Dichter selbst trägt auch Sorge, jede Vermuthung zu entfernen, als könnte Hamlet zum Morde seiner Mutter schreiten. Er läfst den Geist (Akt I, Scene 5) sagen:

'Doch wie du immer diese That betreibst,
Befleck' dein Herz nicht, dein Gemüth ersinne
Nichts gegen deine Mutter!'

Diese Mahnung wiederholt Hamlet sich selbst (Akt III, Scene 1) vor dem nächtlichen Gespräch mit seiner Mutter, und der Geist selbst fordert ihn während desselben auf, seine Mutter zu schonen.

Der Dichter hätte nun den tragischen Conflikt so lösen können, dafs Hamlet, wie in der Erzählung des Saxo, blofs seinen Stief-

vater erschlug und seine Mutter am Leben und im Besitze ihrer Schätze liefs. Allein, abgesehen davon, dafs auch bei einer solchen Lösung Hamlet die Pietät gegen seine Mutter schwer verletzte, mufste es das ästhetische Gefühl beleidigen, wenn von zwei gleich schuldigen Personen, Hamlet's Mutter und seinem Oheim, nur die eine ihre Strafe fand. So wie daher der Conflikt der Tragödie einmal angelegt ist, pafst keine andere Lösung als die, welche der Dichter dem Stück giebt, nämlich der Untergang der ganzen Königsfamilie, des schuldlosen Hamlet sowohl als seines schuldigen Oheims und seiner nicht minder schuldigen Mutter.

Der Schlufs der Tragödie, der von der Erzählung des Saxo so gänzlich abweicht, ist somit durch die Eigenthümlichkeit des tragischen Conflikts des Dramas wohl begründet; allein es entsteht die Frage, wie kam der Dichter dazu, diesen tragischen Conflikt so ganz anders als in der alten Sage zu gestalten? Warum namentlich machte er abweichend von der alten Sage Hamlet's Mutter zur Mitschuldigen des Mordes ihres Gemahls?

Der Beweggrund, welcher Shakespeare hier leitete, war der, dafs Shakespeare Beziehungen auf geschichtliche Ereignisse seiner Zeit im Auge hatte.

Königin Maria Stuart, Shakespeare's Zeitgenossin, hatte ihren Gemahl, Lord Darnley, der den Titel eines Königs von Schottland führte, umbringen lassen und drei Monate nachher den Theilnehmer am Morde, Lord Bothwell, geheirathet. Maria's Sohn, König Jacob von Schottland, sah in seinem Stiefvater und seiner Mutter die Mörder seines Vaters. — Diese Analogie mit der Fabel des Dramas ist so auffallend, dafs man nicht umhin kann, anzunehmen, der Dichter habe sie absichtlich herbeigezogen. Dazu kommt die auffallende Aehnlichkeit zwischen der in der Erzählung des Saxo nicht vorkommenden Person des Laertes und dem im Jahre 1600 auf Befehl König Jacob's von Schottland erschlagenen Lord Ruthven, Laird von Gowrie, ferner die nicht minder augenfällige Uebereinstimmung zwischen dem Geschicke und Wahnsinn der Ophelia und dem der gleichfalls zu Ende des Jahres 1600 verstorbenen Anna Margarethe Douglas. Doch um hierüber besser urtheilen zu können, müssen wir die Geschichte Schottlands zu jener Zeit, so weit sie die persönlichen Schicksale des Königshauses betrifft, etwas näher betrachten.

Wir folgen hierbei, was das Leben der Maria Stuart betrifft, vorzugsweise der Darstellung Buchanan's, des Erziehers des Königs Jacob, dessen Geschichtswerk bereits im Jahre 1583 erschienen war,

und gerade zu Shakespeare's Zeit in England im gröfsten Ansehen stand, also auch Shakespeare nicht unbekannt sein konnte.

Maria Stuart, Königin Wittwe von Frankreich und regierende Königin von Schottland, lebte mit ihrem zweiten Gemahl, dem Lord Darnley, der in der Reihe der Könige von Schottland unter dem Namen König Heinrich aufgeführt ist, seit der Ermordung ihres Secretairs Rizzio durch Darnley in völliger Entfremdung. Sie knüpfte ein Liebesverhältnifs mit Lord Bothwell an, einem kühnen, aber gewissenlosen Manne, und von dieser neuen Leidenschaft verblendet beschloss sie, Darnley umbringen zu lassen. Um diese Absicht auszuführen, versöhnte sie sich zum Schein mit dem erkrankten Darnley und veranlafste ihn, auf eine Besitzung bei Edinburg zu kommen, wo sie ihn pflegte.

Eines Abends verliefs sie die Wohnung ihres Gemahls unter dem Vorwande, einem Feste beiwohnen zu wollen; in der Nacht drangen die von Bothwell im Einverständnifs mit der Königin gedungenen Mörder in das Gemach Darnley's, den sie schlafend fanden und im Schlafe erwürgten, und sprengten dann die Wohnung, wo das Verbrechen verübt worden, mit Pulver in die Luft, um die Spuren des Mordes zu verdecken. Die Anstifter des Mordes waren mit so ruhiger Ueberlegung zu Werke gegangen, dafs z. B. am Abend vor der That ein kostbares Bett der Königin auf deren Geheifs aus dem Hause, in dem Darnley schlief, herausgeschafft worden war, damit es nicht bei der Zerstörung des Hauses mit zu Grunde gehe. Sie warfen — sagt Buchanan — ihre Ehre weg und suchten an einem Gegenstand von geringem Geldwerth zu knausern. *('In tanta famae prodigalitate exiguae pecuniae parci.')*

Der Verdacht des Mordes richtete sich sofort gegen Bothwell. Lord Lennox, Vater des ermordeten Darnley und somit Grossvater des damals wenige Monate alten Prinzen Jacob, klagte ihn offen des Mordes an; allein die Königin trat als seine Beschützerin auf. Wenige Wochen darauf vermählte sie sich mit Bothwell, nachdem dieser sich zu diesem Zwecke in aller Eile von seiner Ehefrau hatte scheiden lassen. Auffallend ist dabei, dafs Darnley für den schönsten Mann seiner Zeit gegolten hatte, während Bothwell häfslich war.

Bald nach der abermaligen Verheirathung der Königin brach ein Aufstand der schottischen Grofsen gegen sie aus, unter dem Vorwande, Bothwell aus Schottland zu vertreiben. Bothwell ward namentlich auch beschuldigt, dafs er versucht habe, den jungen Prinzen Jacob in seine Gewalt zu bringen, um ihn ermorden zu
— Maria Stuart ward, als sie mit einem Heere den Auf-

rührern entgegenging, von ihren Truppen im Stich gelassen und von ihren Gegnern gefangen genommen; Bothwell mufste aus Schottland fliehen. Der gefangenen Königin zeigten die Aufrührer eine Fahne, auf welcher die Leiche des ermordeten Darnley und daneben ihr Sohn Jacob, auf den Knieen um Rache flehend, dargestellt waren. Es erfolgte die Absetzung der Königin und die Krönung ihres kaum ein Jahr alten Sohnes; der Halbbruder der Königin, Lord Murray, ward zum Regenten ernannt. Maria Stuart entfloh aus der Gefangenschaft, in welcher sie eine Zeit lang gehalten worden, versuchte nochmals, die Krone wieder zu erlangen, war jedoch gezwungen, nach einer verlorenen Schlacht im Jahre 1568 nach England zu fliehen, wo Königin Elisabeth sie unter offenbarer Verletzung des Völkerrechts gefangen hielt.

Der Kampf zwischen den Anhängern des jungen Königs Jacob und denen seiner Mutter hörte mit der Gefangennahme der letzteren noch lange nicht auf. Der Regent Lord Murray ward durch einen Anhänger der Maria Stuart meuchelmörderisch erschossen, auch Lord Lennox, Jacob's Grofsvater von väterlicher Seite, ward im Kampfe mit den Anhängern der Königin erschlagen. Erst nach vielen Kämpfen gelangte Jacob zum unbestrittenen Besitze der Herrschaft. Seine Erziehung war in den Händen der bittersten Feinde seiner Mutter gewesen. Fast während der ganzen Dauer seiner Regierung schwankte er zwischen der Hinneigung zu den Anhängern seiner Mutter, welche deren legitime Rechte vertheidigt hatten, und den Gegnern derselben, welche sie abgesetzt, Bothwell vertrieben und ihn selbst noch als Kind auf den Thron erhoben hatten. Er war neunzehn Jahr alt, als die Königin Elisabeth seine Mutter vor Gericht stellen und zum Tode verurtheilen liefs. Er verwendete sich allerdings bei der Königin von England für seine unglückliche Mutter, es gelang ihm aber bekanntlich nicht, deren Hinrichtung zu hindern, auch machte er keinen Versuch, dieselbe zu rächen.

Die Schwäche und Unentschlossenheit, die er bei dieser Gelegenheit zeigte, mufsten ihm im höchsten Grade zur Schande gereichen. Auch während seiner sonstigen Regierung gab er vielfache Beweise von Schwäche, während es ihm auf der andern Seite keineswegs an guten Eigenschaften fehlte. Er war in hohem Grade mild, gelehrt, namentlich — was in jener Zeit auch einem Fürsten zum Ruhme gerechnet wurde — in der Theologie bewandert, so dafs er sogar theologische Schriften veröffentlichte; ferner war er Freund und Gönner der Künste, insbesondere der Schauspielkunst.

teres bewies er unter andern durch die That, als in den Jahren 1599—1601 sich ein Theil der Schauspielergesellschaft, zu welcher Shakespeare gehörte, unter Leitung des John Fletcher in Schottland aufhielt. Ob Shakespeare selbst damals mit John Fletcher Schottland besucht hat, ist bekanntlich unter den Freunden des Dichters bestritten und läfst sich wohl nicht mit Sicherheit ermitteln. Gewifs ist, dafs, als Jacob im Jahre 1603, nach dem Tode der Elisabeth, König von England wurde, er in den ersten Tagen nach seiner Ankunft in London der Schauspielertruppe, zu welcher Shakespeare gehörte, ein Privilegium ertheilte, und dafs er sich auch während seiner übrigen Regierung als einen sehr eifrigen Gönner der dramatischen Kunst zeigte. — Es ist ferner unzweifelhaft, dafs er während der letzten Regierungsjahre der Elisabeth in England allgemein beliebt war. Nur dadurch war es möglich, dafs er ganz ohne Kampf, unter Zustimmung des Volks, im Jahre 1603, den Englischen Thron besteigen konnte.

Zu seinen eifrigsten Anhängern hatten die Lords Essex und Southampton gehört, beide, namentlich der letztere, Gönner und Freunde Shakespeare's. Ihre Absicht bei dem Aufstande, welchen sie im Jahre 1601 gegen Elisabeth unternahmen, war dahin gegangen, König Jacob Anerkennung seines Erbfolgerechts auf den Englischen Thron und die sofortige Regentschaft zu verschaffen. Essex hatte bei seinem Unternehmen vorzugsweise auf die Unterstützung König Jacob's gerechnet; dieser hatte mit einem Heere in England einfallen sollen, konnte sich aber im entscheidenden Augenblick nicht entschliefsen zu handeln, so dafs das ganze Unternehmen scheiterte. Essex wurde im Februar 1601 auf Befehl der Königin Elisabeth hingerichtet; viele seiner Anhänger mufsten gleichfalls das Schaffot besteigen, und Lord Southampton, der angesehenste Theilnehmer der Verschwörung, wurde in den Tower geworfen. Wiederholt verlangte Elisabeth, dafs er vor Gericht gestellt werde, in welchem Falle seine Hinrichtung unzweifelhaft war; nur seine Krankheit, welche sein Erscheinen vor Gericht unmöglich machte, verzögerte seine Verurtheilung, bis er durch den Tod der Elisabeth und Jacob's Thronbesteigung aus dem Tower befreit und zugleich vom dankbaren König zu hohen Ehren erhoben wurde.

Schon vorher, im Jahre 1600, hatte in Schottland ein Ereignifs stattgefunden, welches wir nicht unerwähnt lassen können, die Verschwörung und der Tod Alexander's Ruthven, Lairds von Gowrie.

Ein Lord Ruthven hatte sich an den unruhigen Bewegungen während der Regierung der Maria Stuart, namentlich auch an der

Ermordung des Rizzio im Jahre 1566 lebhaft betheiligt. Der Sohn dieses Ruthven, von seinem Schlosse Gowrie gewöhnlich Laird von Gowrie genannt, war wegen eines Aufstandes gegen Jacob's Regierung, in den er verwickelt sein sollte, des Hochverraths beschuldigt und im Jahre 1582 hingerichtet worden. König Jacob hatte jedoch später den Söhnen des Hingerichteten die confiscirten Güter desselben zurückgegeben. Der älteste dieser Brüder, Alexander Ruthven, führte den Titel eines Laird von Gowrie und genoss bedeutendes Ansehen in Schottland; er hatte grofse Reisen gemacht und sich namentlich während seines Aufenthalts in Frankreich als gewandter Cavalier in allen ritterlichen Uebungen, vorzüglich auch in der Fechtkunst, hervorgethan. Während er sich in Italien und Frankreich aufhielt, hatten ihm, als seine Güter noch confiscirt waren, die Lehnsleute seines hingerichteten Vaters durch einen treuen Diener Namens Rhynd wiederholt Unterstützung geschickt. Die Treue dieses Rhynd wird in mehreren Schriften jener Zeit rühmend hervorgehoben.

Am 5. August 1600 liefs sich nun König Jacob durch eine dringende Bitte des John Ruthven, eines jüngeren Bruders des Laird von Gowrie, verleiten, mit wenigen Begleitern letzteren auf seinem Schlosse zu besuchen. Kaum war der König dort angekommen, so bewog ihn John Ruthven, ihm allein in ein Thurmgemach zu folgen, und kündigte ihm dort an, 'er wolle den Tod seines Vaters rächen, der König sei sein Gefangener.' Es gelang indessen dem König, welcher bei dieser Gelegenheit mehr Muth bewies, als er sonst zu zeigen pflegte, vom Fenster des Thurms aus sein Gefolge zu Hülfe zu rufen. Zwischen Jacob und John Ruthven, welcher den König hindern wollte, um Hülfe zu rufen, kam es zum Kampfe; beide rangen mit einander. John Ruthven packte den König bei der Kehle und letzterer war kaum noch im Stande, sich zu vertheidigen, als einer seiner Begleiter herbeieilte und auf Befehl des Königs den John Ruthven niederstiefs. Die letzten Worte des sterbenden Ruthven waren der Ruf: 'Ich hatte keine Schande davon!'

Der ältere der beiden Brüder Ruthven, der Laird von Gowrie, hatte sich während des eben beschriebenen Kampfes vergeblich bemüht, das Gefolge des Königs aus dem Schlosse zu entfernen; er griff, als er den Tod seines Bruders vernahm, die Begleiter des Königs mit dem Degen an und ward von ihnen gleichfalls getödtet. Durch Beschlufs des Parlaments wurden hierauf sämmtliche Güter des Hauses Ruthven confiscirt, und es ward verboten, dafs jemand künftig in Schottland den Namen Ruthven führe. Nur den Schwestern

der beiden erschlagenen Brüder, von welchen die eine Hofdame der Königin war, liefs der König Jacob den Besitz ihres Vermögens.

Die Braut des Laird von Gowrie, Anna Margaretha Douglas, welche, während sie am schottischen Hofe lebte, in hohem Grade die Zuneigung Königs Jacob besessen hatte, so dafs man sogar glaubte, der König sei in sie verliebt, ward durch den Tod ihres Bräutigams so erschüttert, dafs sie, unmittelbar nach Empfang der Nachricht, in Wahnsinn verfiel und in diesem Zustande nach wenigen Wochen starb.

Unserer Ansicht nach hat Shakespeare, indem er den Charakter der Königin, Hamlet's Mutter, zeichnet, namentlich indem er sie am Morde ihres Gemahls theilnehmen und sich so schleunig wieder verheirathen läfst, offenbar Maria Stuart im Auge gehabt, die Ermordung des Lord Darnley und ihre Verheirathung mit Bothwell. Der Charakter des Hamlet selbst ist nicht dem des Amleth der alten Sage, sondern dem König Jacobs von Schottland nachgebildet, wie solcher Shakespeare in den Jahren 1600 und 1601 erschien.

In der Person des Laertes liegt eine Hindeutung auf den am 5. August 1600 getödteten Laird von Gowrie, in der Ophelia eine Beziehung auf Anna Douglas. Was die erste und wichtigste dieser Beziehungen betrifft, so haben wir bereits hervorgehoben, dafs König Jacob in seiner Mutter und seinem Stiefvater die Mörder seines Vaters sah, ganz wie dies bei Hamlet in Bezug auf seine Mutter und seinen Oheim der Fall ist. Lord Darnley wurde im Schlafe erwürgt, ganz wie Hamlet's Vater, nach den Worten des Dramas, 'schlafend, in seiner Sünden Blüthe, ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Oelung' gemordet wird. Die anstöfsige Hast, mit welcher die Königin im Drama sich wieder vermählt, entspricht ganz der hastigen Verheirathung der Maria Stuart nach der Ermordung Darnley's.

Wiederholt wird im Drama mit dem gröfsten Nachdruck hervorgehoben, dafs Hamlet's Vater sehr schön gewesen, sein Oheim dagegen häfslich sei. Wer erinnert sich nicht der herrlichen Stelle Akt III, Scene 4:

> Seht hier, auf dies Gemälde und auf dies,
> Das nachgeahmte Gleichnifs zweier Brüder,
> Seht, welche Anmuth wohnt auf diesen Brau'n!
> Apollo's Locken, Jovis hohe Stirn etc.
> In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
> Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt.
> Diefs war Eu'r Gatte. — Seht nun her was folgt' &c.

In Bezug auf die moralische Verschuldung der Königin ist nichts gleichgültiger, als der Umstand, ob ihr ermordeter Gemahl schön oder häfslich war; auch ist in der That die äufsere Schönheit eine Eigenschaft, die bei Männern, die erwachsene Söhne haben, wie dies doch nach dem Drama bei Hamlet's Vater zur Zeit seiner Ermordung der Fall ist, kaum noch in Betracht kommt. In der Erzählung des Saxo ist von der äufsern Erscheinung so wenig des Horvendill als des Fengo die Rede. Wie kam nun Shakespeare dazu, wiederholt und mit so vielem Nachdruck die Schönheit von Hamlet's Vater hervorzuheben? Gewifs aus keinem andern Grunde als weil Darnley für den schönsten Mann seiner Zeit galt, und es damals allgemein aufgefallen war, dafs die Königin von Schottland den häfslichen Bothwell dem schönen Darnley vorgezogen hatte.

Doch kommen wir zur Hauptsache: Hamlet's Charakter. Hamlet ist gelehrt, er hat in Wittenberg, einer vorzugsweise theologischen Universität, studirt, er ist geistreich, liebenswürdig, ein Freund und Beschützer der Künste, namentlich der Schauspielkunst; aber ihm fehlt die Eigenschaft, die für einen Fürsten die nöthigste von allen ist, Thatkraft und Entschlossenheit. In allen diesen Beziehungen gleicht er nun König Jacob. Freilich ist Hamlet weit geistreicher, als sein fürstliches Urbild je war, aber dürfen wir uns wundern, wenn Shakespeare zur Zeit, als er unser Drama vollendete, nämlich in den Jahren 1600—1601, König Jacob günstiger beurtheilte, als dieser es verdiente? Erscheint es nicht als natürlich, dafs die günstige Meinung, welche ganz England, namentlich auch Shakespeare's Gönner und Freunde, die Lords Essex und Southampton, zu jener Zeit in Bezug auf den König von Schottland hatten, auf das Urtheil des Dichters von Einflufs war? Und mufste nicht auch der Umstand, dafs sich der König von Schottland so sehr als Gönner desjenigen Theils der Shakespeare'schen Schauspielergesellschaft zeigte, der sich in den Jahren 1599—1601 in Schottland aufhielt, dazu beitragen, Shakespeare günstig für diesen Fürsten zu stimmen? Als der Dichter später Jacob's Regierung in England selbst kennen lernte, mag er wohl weniger günstig über ihn geurtheilt haben.

Noch müssen wir auf einige Nebenumstände in der Schilderung Hamlet's aufmerksam machen. Derselbe wird beschrieben als 'fett und kurz von Athem' (Akt V, Scene 2); auch dies stimmt mit dem Aeufsern König Jacobs überein. — Eine Eigenthümlichkeit dieses Königs war, dafs er keinen blofsen Degen sehen konnte. Wenn er den Ritterschlag zu ertheilen hatte, wandte er sein Gesicht ab, um nicht die Klinge des Degens zu sehen. Angeblich

war diese krankhafte Scheu dadurch herbeigeführt worden, dafs, als Maria Stuart hochschwanger war, der Sänger Rizzio in ihrer Gegenwart ermordet wurde. Etwas dieser Eigenthümlichkeit Aehnliches findet sich nun freilich bei Hamlet nicht, allein offenbar mit Rücksicht auf die erwähnte Eigenthümlichkeit König Jacob's läfst Shakespeare Hamlet in der vierten Scene des ersten Akts von dem Naturmal sprechen, welches einzelne Menschen ohne ihre Schuld entstelle. Die Worte lauten:

So geht es oft mit einzeln Menschen auch,
Dafs sie durch ein Naturmal, das sie schändet,
Als etwa von Geburt (worin sie schuldlos
Weil die Natur nicht ihren Ursprung wählt)
Ein Uebermafs in ihres Blutes Mischung,
Das Dämm' und Schanzen der Vernunft oft einbricht,
Auch wohl durch Angewöhnung, die zu sehr
Den Schein gefäll'ger Sitten überrostet —
Dafs diese Menschen, sag' ich, welche so
Von einem Fehler das Gepräge tragen,
(Sei's Farbe der Natur, sei's Fleck des Zufalls)
Und wären ihre Tugenden so rein,
Wie Gnade sonst, so zahllos, wie ein Mensch
Sie tragen mag, in dem gemeinen Tadel
Steckt der besondre Fehl sie doch mit an.

Betrachten wir noch die Art, wie Hamlet unmittelbar vor dieser Rede das Laster der Trunkenheit tadelt, wie er ferner sich gegen Horatio Akt I, Scene 2 über den Müfsiggang ausspricht.

Im Ernst, was führt Euch her von Wittenberg?

*Horatio.*

Ein Hang zum Müfsiggehn, mein theurer Prinz.

*Hamlet.*

Das möcht' ich Euern Feind nicht sagen hören.
Noch sollt Ihr meinem Ohr den Zwang anthun,
Dafs Euer eignes Zeugnifs gegen Euch
Ihm gültig wär! Ich weifs, Ihr geht nicht müfsig.

Offenbar legt Shakespeare in allen diesen Stellen in den Charakter des jungen und geistreichen Prinzen einen Zug von Pedanterie, der unwillkürlich an das Urbild Hamlet's, König Jacob, erinnert.

Die Person des Laertes kommt in der alten Sage gar nicht vor. Wie der Laird von Gowrie, dessen Titel 'Laird' im Englischen ganz so klingt wie der Name Laertes, hat Laertes nach dem Tode

des Polonius nur Einen Zweck vor Augen, Rache für den Tod seines Vaters. Ihm, wie jenem unglücklichen Laird, ist jedes Mittel zur Rache recht, er schreckt vor keiner Ehrlosigkeit, vor keiner Büberei zurück, um seinen Zweck zu erreichen. Und auch der Ausgang des verbrecherischen Unternehmens ist bei beiden derselbe. Was der sterbende Laertes sagt, Akt V, Scene 2, auf die Frage:

'Wie steht's Laertes?' —
So wie die Schnepf' in eigner Schling' erwürgt!
Mich fällt gerechter Weise mein Verrath,

das konnte in der That auch der sterbende Laird von Gowrie von sich sagen.

Wir haben des Aufenthalts des Laird von Gowrie in Paris und seines Rufs in ritterlichen Uebungen Erwähnung gethan, und gewiſs ist es keine blos zufällige Uebereinstimmung, daſs auch Laertes wegen seiner Fertigkeit in der Fechtkunst gerühmt wird. Als Hamlet mit dem Laertes beim Grabe der Ophelia ringt, packt ihn dieser bei der Gurgel, und Hamlet ruft:

Ich bitt' dich, laſs die Hand von meiner Gurgel,
Denn, ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir,
Das ich zu scheun dir rathe. Weg die Hand!

Nun wissen wir aber, daſs auch John Ruthven beim Ringen mit König Jacob diesen an der Gurgel packte und deshalb auf Befehl des Königs, so wenig dieser sonst 'jäh und heftig' war, niedergehauen wurde, und daſs nach der Meinung der besten Autoritäten Shakespeare wenige Monate nach jenem Kampfe zwischen dem Laird von Gowrie und König Jacob seine Tragödie, so wie wir sie jetzt haben, ausarbeitete.

Wenn nun so Hamlet an König Jacob, Laertes an den Laird von Gowrie erinnert, so erinnert der Wahnsinn der Ophelia, veranlaſst durch den Tod des Polonius, an den von uns erwähnten Wahnsinn der Anna Douglas, welcher durch den Tod des Laird von Gowrie herbeigeführt wurde und nach wenigen Wochen mit dem Tode der Unglücklichen endigte.

Noch ist eine Nebenperson in unserem Stücke, bei welcher der Dichter offenbar eine Beziehung auf eine wirkliche Person im Auge gehabt hat. Es ist dies der Diener des Polonius, Reinhold, der in Akt II, Scene 1 auftritt, und schon durch seinen Namen an den von uns erwähnten Diener des Laird von Gowrie, Rhynd, erinnert. Wie dieser Rhynd dem verbannten Laird von Gowrie Geld ans der

Heimath überbrachte, so wird Reinhold an den Laertes mit Geld und Papieren abgeschickt.

Neben so vielen und bedeutsamen historischen Beziehungen und Anspielungen, welche von den bisherigen Commentatoren meistens gänzlich übersehen sind, findet sich eine verhältnifsmäfsig unbedeutende Anspielung, die bereits von den älteren englischen Commentatoren hervorgehoben ist. In der Rede des Rosenkranz Akt II, Scene 2 wird nämlich ein Kindertheater erwähnt, durch dessen Erfolge die übrigen Theater litten. ('Es hat sich da eine Brut von Kindern aufgefunden, kleine Nestlinge, die ganz erschrecklich schreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und schelten so sehr auf die gemeinen Theater.') Diese Anspielung geht, wie schon Tieck in den Noten zu seiner Uebersetzung sagt, auf ein Kindertheater, welches im Jahr 1600 in London grofses Aufsehen machte und dem Erfolg der übrigen Bühnen bedeutenden Abbruch that.

Es ist klar, dafs alle diese geschichtlichen Anspielungen keine eigentliche Allegorie enthalten; ist doch im Gange der Handlung des Hamlet so aufserordentlich vieles, was in keiner Weise mit den Schicksalen König Jacobs übereinstimmt — so z. B., dafs Hamlet beim Tode seines Vaters schon ein Mann von dreifsig Jahren ist, dafs er Wahnsinn fingirt, ferner der ganze Schlufs der Tragödie — dafs jeder Gedanke an eigentliche Allegorie sofort hinwegfällt. Eben so wenig aber kann man annehmen, dafs der Dichter durch seine Anspielungen Jacob habe schmeicheln wollen. Unmöglich konnten diesem Könige die Hindeutungen auf die Theilnahme seiner Mutter an der Ermordung seines Vaters und auf die anstöfsige Vermählung derselben mit Lord Bothwell Gefallen erregen. Noch weniger konnte es ihm schmeichelhaft sein, wenn er sich selbst im Hamlet erkannte, dafs dieser als ein Mann ohne alle Energie dargestellt ist.

Die Anspielungen in unserer Tragödie haben unserer Ansicht nach ihren Grund vorzugsweise darin, dafs es Skakespeare ein Bedürfnifs war, Charaktere und Begebenheiten des wirklichen Lebens, welche ihn selbst lebhaft angeregt und viel beschäftigt hatten, poetisch darzustellen. Sehr natürlich war es, dafs der Charakter und das Schicksal König Jacobs den Dichter namentlich während der letzten Lebensjahre der Königin Elisabeth und während des Aufenthalts eines Theils der Shakespeare'schen Schauspielertruppe in Schottland viel in Anspruch genommen hatten. Welcher Dichter fühlt aber nicht den Drang, das, was ihn geistig bewegt, auch poe-

tisch darzustellen? So wie Goethe durch das, was er selbst in Wetzlar erlebt, und durch den Selbstmord des jungen Jerusalem angeregt wurde, ähnliche Verhältnisse und Seelenzustände in seinem Werther zu schildern, ohne dafs es ihm eingefallen wäre, eine Allegorie schreiben zu wollen, so ist auch Shakespeare durch die Beobachtung seiner Zeitgenossen und ihrer Erlebnisse bestimmt worden, ähnliche Charaktere und Begebenheiten in seinem Hamlet darzustellen.

Die dramatischen Dichter jener Zeit, und namentlich Shakespeare selbst, pflegten überhaupt oft Anspielungen auf gleichzeitige Ereignisse zu machen. Shakespeare spielt im Macbeth auf die Vereinigung Schottlands und Englands unter König Jacob an; in Romeo und Julie findet sich eine Anspielung auf das Erdbeben, welches im Jahre 1580 in England stattfand (Kreyfsig, Vorlesungen über Shakespeare, Th. II, S. 183). Im Lustspiel 'Verlorene Liebesmüh' wird ein gewisser Monarcho, ein zu jener Zeit in London lebender Fechtlehrer, erwähnt; im Sommernachtstraum findet sich eine früher fälschlich auf Maria Stuart bezogene Anspielung auf die unglückliche Lady Lettice Essex. Im Locrine endlich, einem Stücke, welches von Shakespeare überarbeitet ist, finden sich viele unverkennbare Anspielungen gerade auf die Geschichte der Maria Stuart. Von gleichzeitigen dramatischen Dichtern liebte namentlich Ben Jonson derartige Anspielungen. So hat er ein Stück geschrieben, in welchem er die Verschwörung des Laird von Gowrie, die zu jener Zeit das gröfste Aufsehen gemacht hatte, natürlich unter Veränderung der Namen der Hauptpersonen, behandelt. Seine Darstellung dieses Vorfalls war jedoch höchst beleidigend für den König Jacob. Sowohl Ben Jonson als sämmtliche Schauspieler, welche bei Aufführung dieses Stücks mitgewirkt hatten, wurden daher nach den harten Gesetzen jener Zeit wegen Majestätsbeleidigung verurtheilt, ausgepeitscht und mit abgeschnittenen Ohren an den Pranger gestellt zu werden, welche barbarische Strafe ihnen nur durch die Gnade des Königs erlassen wurde.

Die Anspielungen auf Zeitereignisse im Hamlet geben uns nun aber auch ein Mittel an die Hand, über die Zeit der Abfassung unseres Dramas und über dessen Verhältnifs zu dem früheren englischen Stück gleichen Namens, welches nicht von Shakespeare herrührte, wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zu urtheilen. Folgendes sind die wichtigsten Thatsachen, welche wir hierbei zu berücksichtigen haben.

Bereits im Jahre 1587 wird ein Drama Hamlet erwähnt. Es

ist allgemein angenommen, dafs dieses Drama nicht von Shakespeare herrührt, der erst in den Jahren 1588 oder 1589 angefangen haben soll, für die Bühne zu schreiben, sondern von einem unbekannten Dichter. Es wird ferner eine Aufführung des Hamlet im Jahre 1594 erwähnt; in einer Schrift aus dem Jahre 1596 kommen endlich die Worte vor: 'Er sieht so bleich aus wie das Gespenst des Geistes, der im Theater so jämmerlich schrie: '*Hamlet, revenge!*' (Siehe Kreyfsig, Vorlesungen, Bd. II, S. 265). In einem Verzeichnisse aller von Shakespeare geschriebenen Stücke aus dem Jahre 1598, welches von einem gewissen Meres herrührt, wird Hamlet nicht erwähnt, in demselben Jahre gedenkt aber ein Zeitgenosse, Harvey, bereits des Hamlet als eines Stücks von Shakespeare, welches vorzugsweise den Beifall der älteren Leute gewinne.

Die älteste gedruckte Ausgabe unseres Dramas ist aus dem Jahre 1603. Sie wurde wahrscheinlich ohne Zuthun des Dichters veröffentlicht und weicht in manchen Punkten, doch nicht sehr erheblich, von den späteren Ausgaben ab. Im Jahre 1604 erschien hierauf Hamlet in einer vom Dichter selbst besorgten Ausgabe, mit der Angabe, das Stück enthalte in dieser Gestalt fast doppelt so viel als das frühere Stück. *('Newly imprinted and enlarged to almost as much again as it was.')*

Hieraus ergiebt sich nun folgender Hergang der Entstehung unseres Dramas als höchst wahrscheinlich. Das bereits im Jahre 1587 erwähnte Drama Hamlet rührte nicht von Shakespeare her, allein schon vor dem Jahre 1598 bearbeitete unser Dichter die Hamletsage; sein Drama fand, wie Harvey bezeugt, bereits vielen Beifall, wurde jedoch von Meres deshalb nicht unter den Werken des Dichters aufgezählt, weil es keine eigentliche Originalarbeit desselben, sondern nur eine freilich wohl sehr verbesserte Umarbeitung jenes bereits im Jahr 1587 existirenden Stücks war. Im Winter des Jahres 1600 auf 1601 arbeitete nun aber Shakespeare das Stück gänzlich um, erweiterte es auf das Doppelte seines Inhalts und gab ihm die Gestalt, welche es in der Ausgabe von 1603 und mit nicht erheblichen Aenderungen in der von 1604 und den späteren Ausgaben hat.

Die sämmtlichen Scenen, in denen Laertes auftritt oder die sich auf Laertes beziehen, so wie die, in denen der Wahnsinn der Ophelia vorkommt, können, da in Laertes eine Beziehung auf den Laird von Gowrie und in Ophelia's Wahnsinn und Tod eine solche auf den Wahnsinn und Tod der Anna Margaretha Douglas liegt, erst am Ende des Jahres 1600 hinzugefügt sein, denn der gewalt-

same Tod des Laird von Gowrie ist am 5. August 1600 und der Tod seiner Verlobten erst mehrere Wochen später erfolgt.

Welche Scenen aus der früheren Bearbeitung des Dramas beibehalten sind, läfst sich natürlich nicht ermitteln; nur das steht durch die Erwähnung in der Broschüre von 1596 fest, dafs schon in jener früheren Bearbeitung der Geist von Hamlet's Vater diesen mit den Worten: *'Hamlet, revenge!'* zur Rache aufrief.

Eine Hindeutung auf die Geschichte der Maria Stuart fand sich übrigens gewifs schon in jenem ersten, nicht von Shakespeare herrührenden Stücke, denn das Jahr 1587, in welchem dasselbe zuerst erwähnt wird, ist ja gerade das Jahr der Hinrichtung der Maria Stuart. In einer Zeit, wo sich ganz England mit dem Schicksale dieser unglücklichen Königin beschäftigte, wo namentlich die Verbrechen derselben vom Parlament und von allen Anhängern der Königin Elisabeth auf's Schärfste gerügt wurden, mufste einem dramatischen Dichter, der die alte Sage des Saxo Grammaticus behandelte, die Versuchung sehr nahe liegen, in sein Stück eine Anspielung auf die Königin der Schotten hineinzulegen. Die eigenthümliche Charakteristik Hamlet's dagegen, welche so gänzlich vom Inhalt der alten Sage abweicht und von der wesentlichsten Bedeutung für unser Drama ist, ferner der Gegensatz zwischen den Charakteren und dem Benehmen des Hamlet und des Laertes, sowie die Schilderung des Wahnsinns der Ophelia gehören unzweifelhaft Shakespeare allein an und lassen unser Drama, trotz der Benutzung jenes älteren Stücks eines unbekannten Verfassers, als eine durchaus originelle Schöpfung dieses gröfsten aller neuern Dichter erscheinen.

Zum Schlufs wollen wir noch einige Einzelheiten des Dramas betrachten.

Das Stück beginnt mit der Scene, in welcher dem Horatio, Bernardo und Marcello der Geist vom Hamlet's Vater erscheint und, ohne zu ihnen zu reden, wieder verschwindet. Der Geist tritt aufser dieser Scene noch dreimal auf, einmal in Gegenwart Hamlet's, Horatio's und der beiden Soldaten, wobei er nur Hamlet winkt, dann in der Scene, in welcher er mit Hamlet allein spricht, und endlich während des Gesprächs zwischen Hamlet und seiner Mutter, in welcher letzteren Scene er nur dem Hamlet, nicht aber seiner Mutter wahrnehmbar ist.

Es hat nicht an Kritikern gefehlt, welche dieses vielfache Erscheinen des Geistes tadeln. Kreyfsig sucht den Dichter unter andern auch damit zu entschuldigen, dafs er die Geistererscheinung

nur aus der alten Sage beibehalten habe. Allein, wie wir bereits gesehen haben, findet sich die Geistererscheinung in jener Sage gar nicht. Sie bildet gerade eine Abweichung unseres Dramas von derselben. Der Dichter läfst sich jedoch auf andere Weise rechtfertigen. Schon Lessing hat richtig ausgeführt, dafs auch im ernsten Drama dem Dichter jede Ueberschreitung der physischen Naturgesetze erlaubt sei, so weit nicht ihr zu starker Contrast mit der Einsicht des Zuschauers den Eindruck des Lächerlichen hervorbringe; nur im Gebiete des Denkens, Empfindens und Wollens müsse Alles natürlich zugehen. Diesen Erfordernissen entspricht nun aber das Auftreten des Geistes in unserem Drama. In der Scene, in welcher der Geist blofs dem Hamlet und nicht seiner Mutter sichtbar ist (ähnlich wie Banquo's Geist blofs von Macbeth, nicht aber von dessen Gästen gesehen wird), ist der Geist nur ein verkörpertes Phantasiebild Hamlet's; die beiden andern Male erscheint er dagegen allen anwesenden Personen. Vorzüglich gelungen scheinen uns die beiden ersten Scenen, in denen der Geist auftritt; sie erwecken bei den Zuschauern in hohem Grade das Gefühl, das Gespenstergeschichten, gut erzählt, selbst bei dem gebildeten Zuhörer hervorzubringen pflegen, das Gefühl, dafs 'es doch wohl viele Dinge zwischen Himmel und Erde gebe, von denen sich unsere Schulweisheit nichts träumen läfst.' Am bedenklichsten vom ästhetischen Standpunkte aus ist jedenfalls die Scene, in welcher der Geist Hamlet anspricht; die lange Rede des Geistes fordert den Unglauben der Zuschauer weit mehr heraus, als das blofse Erscheinen desselben thun würde.

Wir selbst waren einst Zeuge, wie bei einer allerdings höchst ungeschickten Darstellung dieser Scene im königlichen Schauspielhause zu Berlin das ganze Publikum, lange ehe die Rede des Geistes beendigt war, in convulsivisches Gelächter ausbrach. Doch wird die Gefahr des Lächerlichen auch bei dieser Scene eben nur bei ungeschickter Darstellung eintreten. Dafs sie aber vorhanden sei, beweist auch der Umstand, dafs nach glaubwürdigen Berichten auch während Shakespeare's Leben gerade der Ruf: '*Hamlet, revenge!*' im Theater wiederholt das Gelächter der Zuschauer hervorrief. Diese Scene gehört übrigens ihrer Grundlage nach schon dem ersten im Jahr 1596 erwähnten Entwurfe unseres Stückes an, denn aus diesem Stücke wird gerade der Ruf des Geistes: '*Hamlet, revenge!*' erwähnt und ist wohl schon aus dem früheren Drama des unbekannten Verfassers von Shakespeare in sein Stück aufgenommen. Vielleicht hat Shakespeare diese Scene, ebenso wie die unmittelbar darauf etwas sonderbar folgende Scene, wo der Geist unter der

Erde ruft: 'Schwört!' und Hamlet '*Hic et ubique*' sagt, nur deshalb aus dem alten Stücke beibehalten, weil das Publikum einmal daran gewöhnt war.

Unwillkürlich drängt sich aber bei den Geisterscenen unseres Dramas die Frage auf, ob Shakespeare selbst an Geister und Gespenster geglaubt habe? Daraus allein, daſs er Geistererscheinungen vortrefflich darzustellen weiſs, folgt für seine Ueberzeugung noch nichts; indessen ist es wohl höchst wahrscheinlich, daſs er in dieser Beziehung die Ansicht theilte, welche bei den einsichtigsten und gelehrtesten Männern seiner Zeit und seines Vaterlandes die herrschende war. Diese Ansicht ging dahin, daſs zwar bei weitem die meisten Gespenstergeschichten auf Betrug oder Selbsttäuschung beruhen, daſs sich jedoch keineswegs alle auf diese Weise erklären lassen. Diese Ueberzeugung läſst sich namentlich klar in dem von uns erwähnten Geschichtswerke Buchanan's erkennen. So erzählt derselbe gerade in Verbindung mit der Ermordung Lord Darnley's im achtzehnten Buche seiner Geschichte Schottlands eine Geistererscheinung, deren Zeugen drei angesehene schottische Edelleute gewesen sein sollen, und die nicht weniger wunderbar ist als die Geistererscheinung im Hamlet.

In der zweiten Scene des ersten Akts tritt Hamlet auf. Er spricht den Entschluſs aus, nach Wittenberg zurückzukehren, gibt aber diese Absicht auf die Bitten und Vorstellungen des Königs und seiner Mutter hin wieder auf. Dieser ursprüngliche Entschluſs zur Rückkehr nach Wittenberg ist offenbar vom Standpunkte der Moral aus für Hamlet der einzig richtige, denn er ist, wie sein Gespräch mit Horatio (Akt I, Scene 2) zeigt, aufs Tiefste erschüttert durch den Tod seines Vaters und die schimpfliche übereilte Wiederverheirathung seiner Mutter; er kann nicht wünschen, Zeuge der Orgien seines Stiefvaters und der Schande seiner Mutter zu bleiben; eben so wenig darf er sich aber jetzt schon für berechtigt halten, gegen seinen Stiefvater und seine Mutter, 'die Erbin dieses kriegerischen Reichs', wie sie in unserer Scene genannt wird, die Waffen zu erheben. Weit entfernt daher, wie manche Kritiker thun, anzunehmen, daſs der Entschluſs zur Rückkehr nach Wittenberg durch Hamlet's Schwäche veranlaſst wäre, können wir nur darin eine Schwäche des Helden unseres Dramas erblicken, daſs er diesen Entschluſs so rasch und leicht fallen läſst.

Die dritte Scene zeigt uns die Abreise des Laertes nach Paris und macht uns mit der Liebeswerbung Hamlet's um Ophelia bekannt. Hierdurch ist die Wahrscheinlichkeit der Handlung verletzt, denn

es ist nicht zu begreifen, wie Hamlet, eben erst aus Wittenberg angekommen, mit Schmerz um seinen Vater erfüllt und mit der Absicht umgehend, nach Wittenberg zurückzukehren, Zeit gefunden haben soll, Ophelien mit wochenlanger Liebeswerbung zu bestürmen. Man kann auch nicht etwa annehmen, dafs ein längerer Zeitraum zwischen Scene 2 und Scene 3 liege, denn Scene 4 spielt, wie ausdrücklich gesagt wird, am Abend des Tages, an dessen Morgen Scene 2 spielt.

Die wahre Rechtfertigung dieser Unwahrscheinlichkeit liegt vielmehr, wie uns scheint, im Rechte der dichterischen Freiheit, vermöge deren der Dichter über eine kleinliche Berechnung der zu jeder Handlung nöthigen Zeit erhaben ist.

Scene 4 und 5 enthalten das Gespräch zwischen Hamlet und dem Geiste seines Vaters. Als letzterer den Hergang des Mordes erzählt, ruft Hamlet aus: 'O, mein prophetisches Gemüth!' ein Beweis, dafs er von Anfang an das wahre Sachverhältnifs geahnt hat. Höchst auffallend ist, wie Tieck mit Recht hervorhebt, die Art, wie sich Hamlet unmittelbar nach der Geistererscheinung gegen Horatio, Bernardo und Marcello ausspricht, indem er ihnen entgegenruft: 'Ha! Heisa, Junge! komm, Vögelchen, komm!', dann sein Benehmen, indem er von seinen Gefährten den Eid der Verschwiegenheit fordert, namentlich das dreimalige Wechseln des Ortes bei der Eidesleistung und das sonderbare Rufen des Geistes unter der Erde.

Wir wissen eben so wenig wie Tieck eine befriedigende Erklärung dieses eigenthümlichen Schlusses der fünften Scene zu geben; höchst wahrscheinlich ist uns aber, wie wir bereits bemerkt haben, dafs diese Scene ganz oder grofsentheils wörtlich aus dem früheren Entwurfe des Stücks, vielleicht schon aus dem Drama von Shakespeare's Vorgänger beibehalten ist. Hierfür spricht namentlich auch die lateinische Floskel '*hic et ubique*', deren sich Hamlet bedient, als der Ruf des Geistes auch an der zweiten zur Eidesleistung gewählten Stelle sich hören läfst. Die dramatischen Vorgänger Shakespeare's liebten es, derartige lateinische Floskeln in ihre Stücke einzumischen, Shakespeare huldigt aber dieser Sitte nur in seinen frühesten Dichtungen, nicht in den späteren Werken. Wir möchten daher schon aus dem Gebrauche dieser Floskel schliefsen, dafs Shakespeare den ganzen Schlufs der Scene aus dem früheren Stücke beibehalten hat, weil das Publikum diese Scene einmal lieb gewonnen hatte.

In dem nun folgenden zweiten Akt stellt sich Hamlet verrückt. Der Grund dieser Simulation ist im Stücke nicht deutlich angegeben.

In der Erzählung des Saxo liegt der Grund für die Verstellung des Amleth klar vor und besteht, wie wiederholt ausdrücklich gesagt wird, darin, dafs Amleth sich durch den Anschein des Wahnsinns vor den Nachstellungen seines Oheims zu schützen sucht. Dieser Grund der Verstellung pafst aber für unser Drama nicht, denn Hamlet äufsert in den ersten Akten durchaus keine Besorgnifs vor Nachstellungen seines Oheims, auch ist seine Verstellung von der Art, dafs sie eher geeignet sein möchte, den Verdacht seines Oheims zu erwecken, als denselben zu beschwichtigen. Man mufs daher wohl annehmen, dafs Shakespeare zwar den verstellten Wahnsinn selbst aus der alten Sage entlehnt, aber der Verstellung andere Motive untergeschoben hat. In unserem Drama mag der Grund dieser eigenthümlichen Simulation wohl der sein, dafs Hamlet, von Gram gebeugt und von den heftigsten Seelenkämpfen bestürmt, sich durch seine Verstellung der Beobachtung des Hofes und der Pflicht den Festen und Gelagen desselben beizuwohnen, zu entziehen sucht. Wenn man nun aber vom Standpunkte der Aesthetik an das Drama die Anforderung stellen mufs, dafs die Motive der handelnden Personen klar ersichtlich sein sollen, so wird dieser Anforderung allerdings in Bezug auf den simulirten Wahnsinn Hamlet's nicht Genüge geleistet.

Eine nicht unerhebliche Rolle spielt im zweiten Akte Polonius. Sein Charakter ist offenbar den Worten nachgebildet, mit denen Saxo die ihm entsprechende Person schildert: '*Amicus regis praesumtione quam solertia abundantior.*' Er ist in der That ein treuer Anhänger des Königs, keineswegs ohne Gewandtheit, aber, wie sein Auftreten fast in jeder Scene zeigt, weit mehr von sich eingenommen, als gewandt.

Was das Gespräch des Polonius mit Reinhold (Akt II, Scene 1) betrifft, so steht dasselbe mit der Haupthandlung in gar keiner Verbindung. Man hat öfter behauptet, dieses Gespräch solle dazu dienen, über den Charakter des Polonius Aufklärung zu geben, allein über diesen Charakter geben die übrigen Scenen hinlänglich Aufschlufs. Wir sind der Meinung, dafs der Dichter beim Reinhold an den von uns erwähnten Rhynd dachte und nur deshalb diese Scene in sein Stück aufnahm.

Höchst interessant ist das Gespräch Hamlet's mit den Schauspielern. Unzweifelhaft hat Shakespeare in demselben seine eigenen Ansichten über die Schauspielkunst dem Hamlet in den Mund gelegt. Beachtenswerth ist namentlich die Definition des Dramas (Akt III, Scene 2): 'Das Schauspiel, dessen Zweck sowohl Anfangs

als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.' Es ist im Wesentlichen dieselbe Definition des Dramas, welche Cervantes im Don Quixote (Band II, Seite 301 der Tieck'schen Uebersetzung) dem Pfarrer in den Mund legt. 'Die Comödie', sagt dieser, 'soll nach des Tullius Meinung ein Spiegel des menschlichen Lebens sein, ein Musterbild der Sitten, eine Darstellung der Wahrheit.' Shakespeare und Cervantes waren bekanntlich Zeitgenossen, wahrscheinlich hat jedoch keiner von beiden vom andern irgend etwas gewufst; beide haben ihre Definition des Dramas offenbar dem Cicero entlehnt; Cervantes sagt dies ausdrücklich, und Shakespeare deutet in den Worten: 'dessen Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist', klar an, dafs er eine alte von jeher gültige Definition des Dramas gebe; aber er nennt den Namen des Cicero nicht, weil es in den Werken seines reiferen Alters nicht seine Art ist, mit seinen Kenntnissen zu prahlen und seine Ansichten durch Autoritäten zu unterstützen. Wenn hiermit die Art, wie er in Akt I, Scene 5 die lateinische Floskel: '*hic et ubique*', anbringt, contrastirt, so scheint uns, wie schon erwähnt, eben dies ein Beweis, dafs der Schlufs der fünften Scene des ersten Akts viele Jahre früher geschrieben ist, als die meisten anderen Scenen unseres Dramas.

Einen herrlichen Eindruck macht bei jeder guten Aufführung die Darstellung des Schauspiels im Schauspiel (Akt III, Scene 2) und die Beobachtung des Königs durch Hamlet und Horatio während derselben. Einen wunderbaren Contrast aber bietet Akt III, Scene 3 dar, wo wir den König betend erblicken, während Hamlet mit einem Dolche bewaffnet vorübergeht und einen Augenblick schwankt, ob er den Betenden tödten soll oder nicht. Der König ist trotz seiner Laster, wie Tieck mit Recht hervorgehoben hat, nicht so elend, wie Hamlet ihn darstellt. Er ist nicht ohne Kraft und Entschlossenheit. Er tritt dem Laertes und dessen rebellischer Schaar allein entgegen, im Vertrauen auf das Uebergewicht der Majestät, und er beschwichtigt sie wirklich. Einen versöhnenden Zug seines Charakters bildet die Liebe zu der verbrecherischen Königin, welche er nie verleugnet und z. B. in Akt IV, Scene 7 so schön gegen Laertes ausspricht:

Seine Mutter,
Die Königin, lebt fast von seinem Blick;
Und was mich selbst betrifft, — sei's was es sei,
Entweder meine Tugend oder Qual, —
Sie ist mir so vereint in Seel und Leben,

Wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt,
Könnt ich's nicht ohne sie.

In dem Gebete (Akt III, Scene 3) zeigt sich nun auch bei dem tief verderbten Könige die Macht des Gewissens. Er ist überzeugt, dafs Gottes Gnade ihm verzeihen kann, und spricht diese Ueberzeugung in den herrlichen Worten aus:

Wie? wär' diese Hand
Auch um und um in Bruderblut getaucht,
Giebt es nicht Regen g'nug im milden Himmel,
Sie weifs wie Schnee zu waschen?

Aber er weifs auch, dafs er nicht durch Geld oder Güter die Gunst des Himmels erkaufen kann, sondern nur durch wahre Reue, und er fühlt, dafs er diese wahre Reue nicht hat.

Die Qualen des Gewissens bei einem mächtigen, verstockten und dabei sehr klugen Sünder sind wohl nie so treffend geschildert, als in dieser Scene unseres Dramas.

Was die Umstände in Betreff der Rückkehr Hamlet's aus England betrifft, so ist der Dichter absichtlich von der Erzählung des Saxo abgewichen. Während in der letzteren Hamlet freiwillig mit dem Vorsatze zurückkommt, den Mord seines Vaters zu rächen, gelangt er im Drama durch einen fast wunderbaren Zufall nach Hause, indem er von Seeräubern gefangen genommen und gegen oder doch ohne seinen Willen wieder nach Dänemark gebracht wird. Offenbar wollte Shakespeare dem Hamlet jede absichtliche Willensbestimmung nehmen und ihn in seiner Unschlüssigkeit rein als Spielball des Zufalls darstellen. Hat also Shakespeare im Hamlet den König Jacob dargestellt, so hat er dem letztern jedenfalls nicht geschmeichelt.

Betrachten wir noch den Schlufs der Tragödie. Ein doppelter Mordplan ist gegen Hamlet geschmiedet. Laertes will ihn beim Kampfspiele mit einem vergifteten Rapiere verwunden, und aufserdem ist vom Könige für ihn ein Giftbecher bereitet. Allein Laertes fühlt Gewissenbisse und zögert, Hamlet zu verwunden; den Giftbecher ergreift Hamlet's Mutter und trinkt daraus trotz des Versuchs des Königs, sie daran zu hindern. Hamlet tadelt den Laertes, dafs er mit ihm im Kampfe spiele; jetzt erst verwundet ihn Laertes, im Durcheinanderwerfen verwechseln beide die Rapiere, — was ohne Zweifel so zu verstehen ist, dafs sie nach Beendigung eines Ganges die Rapiere hinlegen, und dafs beim Wiederergreifen der Rapiere jeder das des andern bekommt, — Hamlet verwundet nun den Laertes; seine sterbende Mutter warnt ihn, nicht aus dem

Becher zu trinken; Laertes, der zu spät Reue fühlt, entdeckt ihm, dafs das Rapier vergiftet ist, und jetzt erst, nachdem seine Mutter todt hingesunken ist, also keine Rücksicht der Pietät ihn mehr zurückhält, nimmt Hamlet Rache am Könige, indem er ihn ersticht.

Man sieht, der Schlufs hätte einer sehr geringen Aenderung bedurft, um einen der alten Sage mehr entsprechenden Ausgang zu bieten, Laertes brauchte nur etwas früher ernstliche Reue zu empfinden, die Königin brauchte nur etwas früher die Mittheilung zu machen, dafs der Becher vergiftet sei, so wurde Hamlet gerettet und konnte den Thron besteigen. Aber Shakespeare mufste einen von der alten Sage abweichenden durchaus tragischen Schlufs des Dramas wollen. Man hat in England bekanntlich nach Shakespeare's Tode diesen Schlufs abgeändert, so dafs eine Versöhnung Hamlet's mit Laertes zu Stande kommt, auch Ophelia am Leben bleibt und das Stück nach dem Tode des Königs mit der Heirath Hamlet's und Ophelia's schliefst. Lange Zeit ist das Stück in England nur mit diesem veränderten Schlusse gegeben worden; gegenwärtig ist es aber wohl unbestritten, dafs der Dichter Recht hatte, dem Drama einen tragischen Schlufs zu geben. Ein Drama, welches wie das unsrige mit einer so furchtbaren Verbindung von Blutschuld und Schande beginnt, in welchem der Held in seiner Mutter die ehebrecherische Mörderin seines Vaters sehen mufs, kann nicht schliefsen wie ein gewöhnliches Schauspiel; das ästhetische Gefühl fordert vielmehr, dafs das ganze fluchbeladene Haus Hamlet's den Untergang finde und mit dem jungen Fortinbras ein neues Geschlecht den Thron besteige. Einen versöhnenden Charakter hat der Dichter dem Schlusse, soweit dies überhaupt möglich war, dadurch gegeben, dafs der letzte Gedanke der unglücklichen Königin ist, ihren Sohn zu retten, dafs Laertes seine verrätherische That bereut, und dafs Hamlet mit seiner Mutter und Laertes versöhnt stirbt. Laertes sagt:

> Lafs uns Vergebung wechseln, edler Hamlet!
> Mein Tod und meines Vaters komm' nicht über dich,
> Noch deiner über mich!

Hamlet entgegnet:

> Der Himmel mache
> Dich frei davon! Ich folge dir. —
> — Arme Königin, fahr' wohl!

Aus dem ganzen Tone unseres Dramas wird es übrigens in hohem Grade wahrscheinlich, dafs der Dichter persönlich, als er in der Zeit vom August des Jahres 1600 bis zum Frühjahr des Jahres 1601 dem Stücke seine jetzige Gestalt gab, sich in einer ernsten, zur Trauer

geneigten Stimmung befunden hat. Ueber die Ursachen dieser Stimmung des Dichters können wir freilich nur Vermuthungen aufstellen. — Es ist möglich, dafs die Gefahr, in welcher sich zu jener Zeit die Lords Essex und Southampton, die Gönner und Freunde des Dichters befanden, auf seine Stimmung eingewirkt hat. Der Aufstand des Essex, in Folge dessen derselbe hingerichtet und Southampton in den Tower geworfen wurde, fand allerdings erst im Februar 1601 statt; allein schon mehrere Monate vorher hatten sich Essex und Southampton die entschiedene Ungnade der Königin Elisabeth zugezogen. Essex war überdies seiner Aemter entsetzt und in einer Art Haft gehalten. Shakespeare kannte aber gewifs den Charakter und die Gesinnung seiner beiden Gönner hinlänglich, um das tollkühne Unternehmen, welches für beide so traurig ausfallen sollte, Monate vorher wenigstens als wahrscheinlich vorauszusehen.

Möglich ist es, wie gesagt, dafs diese Verhältnisse auf die Stimmung des Dichters eingewirkt haben, gewifs aber, dafs seine Stimmung, welcher Art sie auch gewesen sein mag, die poetische Kraft seines Geistes in keiner Weise beeinträchtigt hat; denn wie man auch über manche Einzelnheiten unseres Dramas urtheilen mag, so kann doch darüber kein Zweifel obwalten, dafs Hamlet durch die Originalität, Tiefe und Mannichfaltigkeit seines Inhalts verdient, den gröfsten Meisterwerken, welche die Poesie alter und neuer Zeit geschaffen hat, ebenbürtig an die Seite gesetzt zu werden.

Magdeburg, im December 1876.

---

# Statistischer Ueberblick

## über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1875 bis 30. Juni 1876.

**Altenburg:** Romeo und Julie, 2 Aufführungen.

**Berlin, Königliche Schauspiele**[1]**:** Romeo und Julie — Macbeth (Oechelhäuser, n. e.) 5 — Richard III. (Oechelhäuser), 4 — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 6 — Kaufmann von Venedig, 4

---

[1]) Ein, zur Jubelfeier der 25jährigen Wirksamkeit des General-Intendanten der Königlichen Schauspiele Herrn *B. von Hülsen* veröffentlichter *Statistischer Rückblick auf das Königliche Theater in Berlin während des 25jährigen Zeitraums vom 1. Juni 1851 bis 1. Juni 1876 (Berlin 1876)* giebt folgende Zahlen von Aufführungen klassischer Stücke in der genannten Zeit:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1) | Shakespeare, | mit | 23 | Stücken, | 880, |
| 2) | Schiller, | ,, | 15 | ,, | 615, |
| 3) | Goethe, | ,, | 9 | ,, | 327, |
| 4) | Lessing, | ,, | 4 | ,, | 276, |
| 5) | Kleist, | ,, | 5 | ,, | 140, |
| 6) | Moreto, | ,, | 1 | ,, | 72, |
| 7) | Calderon | ,, | 6 | ,, | 70, |
| 8) | Molière, | ,, | 3 | ,, | 54, |
| 9) | Sophokles, | ,, | 2 | ,, | 29, |
| 10) | Uhland, | ,, | 1 | ,, | 8, |
| 11) | Beaumarchais, | ,, | 1 | ,, | 3, |
| 12) | Racine, | ,, | 1 | ,, | 3. |

Von den 23 Werken *Shakespeare's* erlebten die meisten Aufführungen: Kaufmann von Venedig, 89 — Hamlet, 83 — Was ihr wollt, 80 — Widerspenstige, 78 — Romeo und Julie, 75 — Sommernachtstraum, 64 — Othello, 62 — Richard III., 57 — Viel Lärm, 57 — Irrungen, 55 — Heinrich IV., 1. Theil, 52 — Lear, 39 — Macbeth, 32 — Julius Cäsar, 15 — Coriolan, 13 — während von *Goethe*, *Lessing*, *Schiller*: Faust 115 — Nathan 112 — Maria Stuart 103 — Minna von Barnhelm 90 — Don Carlos 84 — Emilia Galotti 72 — Egmont 67 — Wilhelm Tell 63 — Kabale und Liebe 63 mal &c. gegeben wurden.

— Sommernachtstraum, 2 [1]) — Viel Lärm, 5 — Widerspenstige, 6 — Coriolan (Oechelhäuser, n. e.), 3 — zusammen 36 Aufführungen.

**Berlin, National-Theater:** Heinrich V., 8 — Othello, 10 — Richard III., 2 — Hamlet, 5 — Kaufmann von Venedig — (Julius Cäsar, III. Akt, 2) — Coriolanus — Heinrich IV., 2 — Widerspenstige, 4 — Sommernachtstraum, 18 — zusammen 51 (und 2) Aufführungen.

Oft, besonders Sonntags, gab das National-Theater *zwei Vorstellungen* an *einem* Tage, am 5. December 1875 Hamlet und Richard III., am 14. Mai 1876 Othello und Sommernachtstraum. Die 8 Aufführungen von Heinrich V. gehören einem *Gesammtgastspiel der Mitglieder des Wiener Hofburgtheaters*, Juli 1875, an. Aufserdem gastirten Gaetano Campa (Othello, italienisch, 2 mal), Edmüller (Richard III.), Emmerich Robert (Hamlet), Possart (Shylock), Barnay (Antonius 2, Hamlet 2, Coriolan 1 mal), Hermann Müller (Falstaff), Marie Seebach (Katharina), Frau Formes-Schüler (Puck, 10 mal).

**Berlin, Stadt-Theater:** Heinrich IV., 1 Aufführung.

**Berlin, Reunion-Theater:** Romeo und Julie, 5 Aufführungen.

**Berlin, Friedrich-Wilhelmstädter Theater:** Meininger Gastspiel s. Meiningen.

**Braunschweig:** Romeo und Julie, 2 — Othello, 2 — Wintermärchen, 2 — Hamlet — zusammen 7 Aufführungen.

**Breslau, Stadt- und Thalia-Theater:** Kaufmann von Venedig, 4 — Wintermärchen, 4 — Was ihr wollt, 2 — Widerspenstige — zusammen 11 Aufführungen.

**Breslau, Lobe-Theater:** Hamlet, 3 — Kaufmann von Venedig, 2 zusammen 5 Aufführungen.

**Cassel:** Wintermärchen — Richard II. (Devrient) — Heinrich IV. (Devrient) — Heinrich V. (Dingelstedt) — Heinrich VI., 1. Theil, (Dingelstedt) — Heinrich VI., 2. Theil (Dingelstedt, z. e. M.), 2 — Richard III. (Dingelstedt, n. e.) — Was ihr wollt — Othello — Kaufmann von Venedig — Sommernachtstraum, 2 — zusammen 13 Aufführungen.

**Cöln:** Kaufmann von Venedig, 2 — Sommernachtstraum, 3 — zusammen 5 Aufführungen.

**Darmstadt:** Sommernachtstraum — Kaufmann von Venedig — Hamlet — Othello — zusammen 4 Aufführungen.

---

[1]) Der *Sommernachtstraum* wird im *Königlichen Opernhaus*, nicht im *Königlichen Schauspielhaus*, gegeben. Im vorjährigen Ueberblick waren in Folge dessen 6 Aufführungen dieses Stückes, für 1874/75, übersehen worden, die hiermit nachgetragen werden.

**Dessau:** Viel Lärm, 2 — Heinrich VI., 1. Theil (Dingelstedt) — Heinrich VI., 2. Theil (Dingelstedt) — Richard III. (Dingelstedt), 2 — Lear — zusammen 7 Aufführungen.

**Dresden:** Was ihr wollt (Quanter), 3 — Kaufmann von Venedig (Ed. Devrient), 3 — Widerspenstige (Deinhardstein), 4 — Coriolan (Gutzkow), 2 — Hamlet, 2 — Macbeth (Dingelstedt), 3 — Othello — Richard II. (Emil Devrient), 2 — Viel Lärm — zusammen 21 Aufführungen.

**Frankfurt a. M.:** Hamlet, 3 — Widerspenstige, 2 — Othello, 2 — Kaufmann von Venedig, 2 — Romeo und Julie — Macbeth (Schiller, n. e.), 2 — Sommernachtstraum — Julius Cäsar (Ed. Devrient, n. e.), 3 — zusammen 16 Aufführungen.

**Freiburg i. Br.:** Romeo und Julie — Richard II. — Heinrich IV. (Devrient) — Hamlet, 2 — Macbeth (Schiller), 2 — zusammen 7 Aufführungen.

**Gera:** keine Shakespeare-Aufführung.

**Hamburg, Stadt-Theater:** Coriolanus, 4, — Hamlet, 8 — Widerspenstige, 3 — Othello, 3 — zusammen 18 Aufführungen.

**Hamburg, Thalia-Theater:** Lear, 3 — Kaufmann von Venedig, 2 — Widerspenstige, 4 — Viel Lärm, 4 — Romeo und Julie, 4 — Othello, 2 — zusammen 19 Aufführungen.

**Halle:** Wintermärchen — Othello — zusammen 2 Aufführungen.

**Hannover:** Hamlet — Cymbelin, 2 — Wintermärchen, 2 — Sommernachtstraum, 2 — Heinrich IV., 2 — Richard III. — König Johann[1]) — zusammen 11 Aufführungen.

**Karlsruhe (und Baden-Baden):** Kaufmann von Venedig, 3 — Cymbelin — Wintermärchen — Sommernachtstraum, 2 — Romeo und Julie, 2 — Hamlet, 3 — Othello — Macbeth — zusammen 14 Aufführungen.

**Koburg und Gotha:** Widerspenstige, 4 Aufführungen.

**Königsberg:** Heinrich IV., 1 Aufführung.

**Leipzig, Neues und Altes Theater:** Kaufmann von Venedig, 2 — Viel Lärm, 3 — Widerspenstige, 3 — Romeo und Julie — Othello — Sommernachtstraum, 2 — Wintermärchen, 2 — Lear, 2 — Richard III. — zusammen 17 Aufführungen.

---

[1]) *König Johann* sowohl, als auch *Richard II.* und *Wie es euch gefällt* (beide Anfangs 1875 z. e. M. und je zweimal in Hannover gegeben; s. Shakespeare-Jahrbuch XI, 303) waren 'nach Schlegel's Uebersetzung für die Bühne eingerichtet von *H. Müller.*' *(Statistischer Rückblick auf die Königlichen Theater zu Berlin, Hannover, Cassel, Wiesbaden, im Jahre 1875.)*

**Mannheim:** Was ihr wollt (Ed. Devrient) — Kaufmann von Venedig — Ende gut, Alles gut (Vincke) — Wintermärchen — Sturm — Wie es euch gefällt (Jenke) — zusammen 6 Aufführungen.

**Meiningen:** Romeo und Julie — Hamlet — Julius Cäsar — Kaufmann von Venedig, 2 — Macbeth, 2 — zusammen 7 Aufführungen.

Gastspiele:

in *Wien*, September bis October 1875: Julius Cäsar, 10 — Was ihr wollt, 3 — zusammen 13 Aufführungen;

in *Pest*, November bis December 1875: Julius Cäsar, 3 — Was ihr wollt, 8 — zusammen 11 Aufführungen;

in *Berlin*, Mai bis Juni 1876: Macbeth, 5 Aufführungen.

**München, Hof- und Residenz-Theater:** Sommernachtstraum, 7 — Richard II. (Dingelstedt) — Heinrich IV., 1. Theil (Jenke), 2 — Heinrich IV., 2. Theil (Jenke), 2 — Heinrich V. (Jenke), 2 — Heinrich VI., 1. Theil (Dingelstedt), 2 — Heinrich VI., 2. Theil (Dingelstedt), 2 — Richard III. (Dingelstedt), 2 — Hamlet, 2 — Romeo und Julie (Ed. Devrient) — Kaufmann von Venedig, 3 — Viel Lärm (Holtei), 4 — Wie es euch gefällt (Jenke), 2 — Widerspenstige (Deinhardstein), 2 — zusammen 34 Aufführungen.

**Oldenburg:** Widerspenstige — Lear — Irrungen (Jenke), 2 — Kaufmann von Venedig — Viel Lärm — Othello — Hamlet — Wintermärchen — Mafs für Mafs (Vincke) — zusammen 10 Aufführungen.

**Pest:** Meininger Gastspiel s. Meiningen.

**Riga:** Antonius und Cleopatra (Vincke, z. e. M. 5. März 1876 a. St.) 3 — Hamlet (n. e.), 2 — Kaufmann von Venedig (n. e.), 2 — Mafs für Mafs (Vincke) — Macbeth (Schiller) — Romeo und Julie (Goethe, n. e), 2 — Viel Lärm (Holtei, n. e.), 4 und 1 in *Mitau* — zusammen 16 Aufführungen.

**Schwerin:** Othello (Wolzogen), 3 — Hamlet (Wolzogen), 2 — Heinrich VI., 1. Theil (Wolzogen) — Heinrich VI., 2. Theil (oder Eduard IV., Wolzogen, s. Shakespeare-Jahrbuch XI, 304) — Richard III. (Wolzogen) — Cymbelin (Wolzogen) — zusammen 9 Aufführungen.

**Strafsburg (und Metz):** Viel Lärm, 2 — Wintermärchen, 2 — Kaufmann von Venedig — Widerspenstige — zusammen 6 Aufführungen.

**Stuttgart:** Sommernachtstraum, 2 — Kaufmann von Venedig, 3 —

Viel Lärm — Othello — Macbeth (Wehl) — Romeo und Julie (Wehl) — Richard III. (Wehl) — zusammen 10 Aufführungen.

**Weimar:** Kaufmann von Venedig — Was ihr wollt, 2 — Viel Lärm, 2 — Sommernachtstraum, 2 — Macbeth — Hamlet — zusammen 9 Aufführungen.

**Wien, Hofburg-Theater:** Richard II. — Heinrich IV., 1. Theil, 2 — Heinrich IV., 2. Theil, 2 — Heinrich V., 4 — Heinrich VI., 1. Theil — Heinrich VI., 2. Theil — Richard III. — Kaufmann von Venedig, 3 — Romeo und Julie, 3 — Viel Lärm — Widerspenstige — Othello — Wintermärchen, 4 — zusammen 25 Aufführungen.

Vom 23. bis 26. April und 2. bis 4. Mai 1876 wurden die sämmtlichen Historien hintereinander aufgeführt. — (Gesammtgastspiel in Berlin, National-Theater, s. oben.)

**Wien, Stadt-Theater:** Hamlet — Widerspenstige — Kaufmann von Venedig — Romeo und Julie — Richard III., 2 — zusammen 6 Aufführungen.

**Wien, Theater an der Wien:** Meininger Gastspiel s. Meiningen.

**Wiesbaden:** Kaufmann von Venedig, 2 — Hamlet, 2 — Viel Lärm, 2 — Macbeth (Dingelstedt, n. e.), 2 — zusammen 8 Aufführungen.

Demnach wurden im Theaterjahr 1875/76 auf 38 Bühnen (3, in Wien, Pest, Berlin, mit Meiningen zählend) 28 Stücke von Shakespeare in 452 (und 2, s. Berliner National-Theater) Aufführungen gegeben, die sich vertheilen auf:

1) Kaufmann von Venedig, 47 — 2) Sommernachtstraum, 44 — 3) Hamlet, 41 — 4) Widerspenstige, 37 — 5) Viel Lärm, 33 — 6) Othello, 31 — 7) Romeo und Julie, 28 — 8) Was ihr wollt, 26 — 9) Macbeth, 25 — 10) Wintermärchen, 21 — 11) Julius Cäsar, 17 (und 2mal Akt III) — 12) Richard III., 18 — 13) Heinrich V., 15 — 14) Heinrich IV. (1. Theil?), 12 — 15) Coriolan, 10 — 16) Lear, 7 — 17) Heinrich VI., 2. Theil, 7 — 18) Heinrich VI., 1. Theil, 6 — 19) Richard II., 6 — 20) Heinrich IV., 2. Theil, 4 — 21) Cymbelin, 4 — 22) Wie es euch gefällt, 3 — 23) Antonius und Cleopatra, 3 — 24) Irrungen, 2 — 25) Mafs für Mafs, 2 — 26) König Johann, 1 — 27) Sturm, 1 — 28) Ende gut, Alles gut, 1.

Von den 38 Bühnen gaben 23 den Kaufmann von Venedig, 18 Hamlet, 15 Romeo und Julie, 15 Othello, 14 Widerspenstige, 13 Viel Lärm, 12 Sommernachtstraum, 11 Wintermärchen, 11 Richard III, 11 Macbeth &c. Julius Cäsar gaben: Meiningen (auch in Wien und Pest), Frankfurt, Berliner National-Theater (Akt III) — Heinrich V.: Wiener

Hofburg-Theater (auch in Berlin), München, Cassel — Cymbelin: Hannover, Karlsruhe, Schwerin — Wie es euch gefällt: Mannheim, München — Mafs für Mafs: Oldenburg, Riga — Antonius und Cleopatra: Riga — Irrungen: Oldenburg — König Johann: Hannover — Sturm: Mannheim — Ende gut, Alles gut: Mannheim.

Die Historien Richard II. bis Richard III. wurden aufgeführt in München (2 mal), Wien, Cassel; Heinrich VI. 1. Theil bis Richard III. in Dessau, Schwerin. *R. G.*

---

# Ueber die letzten Publicationen der 'New Shakspere Society.'

Von

**Nicolaus Delius.**

---

Seitdem unser Jahrbuch zum letzten Male über die Publicationen der '*New Shakspere Society*' berichtete, ist von derjenigen ihrer verschiedenen 'Sectionen', die sich vorzugsweise mit den Fragen der eigentlichen Shakespeare-Kritik befafst, von den '*Transactions*' kein neuer Band hinzugekommen, obwohl einzelne Stücke eines solchen, Sitzungsberichte und vorgelesene Abhandlungen *(Papers)* allerdings schon gedruckt sind. Auf diese näher einzugehen wird indessen erst thunlich sein, wenn der ganze Band der Oeffentlichkeit übergeben sein wird. — Stark vertreten in den Lieferungen des letzten Jahres ist dagegen die sechste 'Section' der '*New Shakspere Society*', welche unter dem Gesammttitel '*Shakpere's England*' aus der Zeit unseres Dichters und der damals so reich und mannigfach entwickelten Publicistik solche selten gewordene Pamphlete, fliegende Blätter und Gedichte wieder an's Licht ziehen soll, die in charakteristischer Weise zur Illustration, wenn auch nicht immer der Werke Shakespeare's, doch des Bodens, auf dem diese Werke erwuchsen, dienen können.

Die zweite Nummer der sechsten Section enthält vier solcher *Re-prints*, eingeleitet durch Vorworte *(Forewords)* Furnivall's, welche über die Verfasser zweier erwünschte Auskunft ertheilen und auch Auszüge aus andern Arbeiten derselben bringen. Der erste Tractat, betitelt: *Tell-trothes New-yeares Gift with his owne invective against Jelosy* (1591), ist eine eingehende Schilderung der Eifersucht in allen ihren Vertretern, voll von Zügen und Bezügen, die charakteristisch genug für die ehelichen Verhältnisse jener Zeit erscheinen. — Im Anschluss daran ist eine zweite Abhandlung neugedruckt:

*The Passionate Morrice* (1593), in welcher unter der Maske von acht Mohrentänzerpaaren eben so viele Liebespaare in den verschiedenen Arten und Erfolgen ihrer Courmacherei anschaulich geschildert werden. — Bedeutender für die Illustration Shakespeare's selbst ist der darauf folgende Re-print: *Tom Tel-troths Message, and his Pens Complaintes* (1600), eine in sechszeiligen Strophen verfasste Klage über den Papst und das Mönchswesen, über den Verfall der Dichtkunst und endlich über die sieben Todsünden, die in ihrem Habitus wie in ihren unheilvollen Wirkungen auf die englischen Sitten der Zeit drastisch charakterisirt werden. Die Sprache und der Vers dieses von einem gewissen John Lane verfassten, halb satirischen, halb lehrhaften Gedichts fordern in ihren Bildern und Gleichnissen, in ihren gehäuften Wortspielen und Alliterationen überall zur Vergleichung mit Shakespeare's Rede- und Dichtungs-Weise in seiner früheren Periode auf. — Die folgende Abhandlung: *Tom of All Trades, or the Plaine Path-way to Preferment* von *Thomas Powell* (gedruckt 1631, aber geschrieben zur Zeit der Elisabeth), giebt in ergötzlich humoristischer Weise Beispiele und Anweisungen zum Avancement in allen möglichen freien und unfreien Künsten und Gewerben. — Die letzte Abhandlung der zweiten Nummer: *The Glasse of Godly Love* schlägt, wie schon der Titel andeutet, einen erbaulichen Ton an und setzt den Eheleuten auf Grund biblischer Stellen ihre gegenseitigen Pflichten auseinander. — Erklärende Noten, namentlich sachlicher Art, lehrreich wie Alles aus Furnivall's Feder, beschliessen den Band der zweiten Nummer der sechsten Section.

No. 3 der VI. Section enthält *William Stafford's Examination of certaine ordinary Complaints of diuers of our Countrymen in these our Dayes* (1581), eine volkswirthschaftliche Abhandlung, welche in der Form von Dialogen zwischen den Repräsentanten der verschiedenen Stände die Mängel der ökonomischen Verhältnisse des damaligen Englands und die Mittel zu deren Abhülfe bespricht. — Für den Shakespeareaner ergiebiger, als ein interessanter und stellenweise ergötzlicher Beitrag zur Cultur- und Sittengeschichte der Zeit, ist das in Section VI, No. 4 enthaltene Pamphlet von *Philipp Stubbes*, von Furnivall unter dem abgekürzten Titel publicirt: *Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth* (1583). Dasselbe umfaſst, ebenfalls in dialogischer Form eine vom puritanischen Standpunkt aus entworfene Detailschilderung aller Thorheiten, Eitelkeiten und Unsittlichkeiten, welche der Verfasser an seinen Landsleuten, nicht zum geringsten Theile an seinen Landsmänninnen zu rügen

sucht. Die Nr. 4 enthält erst einen Theil des Buches, aber schon in diesem eine Fülle von charakteristischen Zügen, die sich passend einem sacherklärenden Commentare der Shakespearischen Dramen anfügen liefsen.

Der Rest der letztjährigen Publikationen der New Shakspere Society befafst sich mit dem Drama: '*The Two Noble Kinsmen*' und bringt in zwei Nummern der Series II. einen Re-print der ältesten Quartausgabe desselben sowie einen auf dieser Grundlage revidirten Text des Herausgebers H. Littledale, der zugleich einen reichhaltigen kritischen Commentar hinzugefügt hat. Als ein willkommnes Supplement ist in der achten Serie *(Miscellanies)* Nr. 1. das zuerst 1832 erschienene Sendschreiben des verstorbenen Edinburger Professors Spalding über Shakespeare's Antheil an dem genannten Drama neuabgedruckt. Spalding's Sendschreiben, das Furnivall mit vollem Rechte als eine der tüchtigsten und anregendsten Arbeiten der Shakespearekritik bezeichnet, verdient in der That die Aufnahme in die Schriften der *New Shakspere Society* durch seine feine Auffassung und Charakteristik der dramatischen Kunst Shakespeare's im Unterschiede von Fletcher's Bühnenpraxis. Eine andre Frage freilich ist, ob der Verfasser mit seiner geistreichen und sorgsam gearbeiteten Abhandlung den Zweck erreicht hat, den er sich dabei vorgesetzt, den Beweis nämlich, dafs Shakespeare den Plan zu dem '*Two Noble Kinsmen*' entworfen und grofsentheils auch ausgeführt hat, dergestalt, dafs seinem vermeintlichen Mitarbeiter Fletcher nur ein quantitativ und namentlich qualitativ geringerer Theil des Ganzen zu vollenden übrig blieb. An dieser Hypothese, die auch jetzt noch von vielen angesehenen Kritikern mit geringfügigen Modificationen festgehalten und vertreten wird, äufserte Spalding acht Jahre später nachdem er sie aufgestellt, im '*Edinburgh Review, July 1840*' seinen Zweifel, indem er erklärte, seine Meinung von einer Betheiligung Shakespeare's an dem betr. Drama sei nicht mehr so entschieden wie früher. — In derselben Quartalschrift sprach er sich dann sieben Jahre später (Juli 1847) noch zweifelhafter folgendermafsen aus: '*The question of Shakespeare's share in this play is really insoluble. On the one hand there are reasons making it very difficult to believe that he can have had any concern in it; particularly the heavy and undramatic construction of the piece, and the want of individuality in the characters.*' — Diese von Spalding hier nachträglich hervorgehobenen Mängel des betr. Dramas sind so evident, dafs sie, scheint es, von vornherein jeden Glauben an eine Betheiligung Shakespeare's hätten erschüttern müssen, vollends an eine Bethei-

ligung, welche den Entwurf des Dramas sowie die Hauptarbeit der Ausführung von Seiten unseres Dichters in sich begreifen mufste. Und noch dazu in seiner reifsten und letzten Periode hätte er ein Schauspiel in Angriff genommen, das in seinen vermeintlich Shakespearischen Partien in Stil und Vers gerade auf diese Periode hinweist, sogar eine wahre Blumenlese von Phrasen und Worten enthält, die sich zerstreut in seinen echten Dramen späterer Zeit finden. Aber dieselben von Spalding hervorgehobenen Mängel des betr. Dramas scheinen wie gegen eine Betheiligung Shakespeare's auch gegen eine Betheiligung Fletcher's zu protestiren. Denn wie verschieden von Shakespeare's Dramatik auch Fletcher's Dramatik geartet sein mag, eine 'schwerfällige und undramatische Construction seiner Schauspiele und Mangel an individueller Charakterfärbung' wird man ihm am allerwenigsten zum Vorwurf machen können. — Sehen wir aber vorläufig von diesen innern Gründen gegen Shakespeare's *und* Fletcher's Autorschaft ab und fassen wir die Möglichkeit einer gemeinsamen Arbeit oder einer Arbeitstheilung zwischen den beiden muthmafslichen Verfassern in's Auge, so finden wir die Schwierigkeiten der Frage, um die es sich handelt, noch bedeutend gesteigert. Sollte Shakespeare in seiner spätern Stratforder Zurückgezogenheit seinen Antheil an dem von ihm entworfenen Drama — und früher *kann* dasselbe aus den oben angegebenen Gründen nicht verfafst sein — geschrieben und nach London an Fletcher zur beliebigen Ausfüllung geschickt haben, ohne sich darum zu kümmern, wie heterogen diese Fletcher'schen Zuthaten sich zu *seinem* Werke verhalten könnten und nach der Meinung der neuesten Kritiker auch verhalten? Eine entgegengesetzte Annahme, dafs Fletcher an das Drama die erste Hand gelegt und Shakespeare die zweite, ist ganz unstatthaft, und so viel wir wissen, auch im Ernst nie statuirt worden. Die mehrberührten augenscheinlichen Mängel des betreffenden Dramas fänden noch am leichtesten ihre Erklärung in Alexander Dyce's Hypothese, dafs in ein älteres Drama von '*Palamon and Arcite*' erst Shakespeare und nachher Fletcher hineingearbeitet hätten. Aber in diesem Falle müfsten wir statt der zwei vermeintlichen Hände, die dabei mitgewirkt haben sollen, noch die Spuren jener dritten ursprünglichen Hand entdecken können, und das hat bisher nicht gelingen wollen.

Die Sage von Shakespeare's und Fletcher's gemeinsamer Autorschaft der '*Two Noble Kinsmen*' gründet sich auf das Titelblatt der *Editio Princeps* vom Jahre 1634: *Written by the memorable Worthies of their time: Mr. John Fletcher and Mr. William Shakspere, Gent.*

— Verdächtig an dieser Bezeichnung erscheint zunächst die auf eine länger vorhergegangene Zeit hindeutende Betitelung: *memorable Worthies of their time*, und dann die Reihenfolge, in der die beiden Dichter genannt sind. Es sieht fast aus, als ob der Herausgeber eines Schauspiels von unbekanntem Verfasser, um seinem Verlagsartikel einen besseren Absatz zu verschaffen, aufs Gerathewohl die beiden namhaftesten Dichter 'ihrer Zeit' als gemeinsame Autoren desselben auf das Titelblatt gesetzt habe — eine buchhändlerische Praxis, die bekanntlich auf diesem Gebiete und namentlich in Bezug auf Shakespeare damals durchaus nicht selten war. Wenn der Verleger oder Herausgeber sich dabei auf irgend welche Tradition stützte, so kann eine solche eben nur durch vermeintliche Aehnlichkeiten des Stils und Verses mit Shakespeare einerseits, mit Fletcher andrerseits hervorgerufen sein, keinenfalls aber zur Zeit der Aufführung des betreffenden Dramas bestanden oder festen Fufs gefafst haben. Wir würden sonst in dem beigedruckten Prolog und Epilog sicherlich eine Hindeutung auf zwei so berühmte Verfasser als auf die beste Bürgschaft für den Werth des Schauspiels und seine günstige Aufnahme beim Publicum finden. Dagegen wird im Prolog von dem oder den Verfassern ganz abgesehen und lediglich die Grundlage des Dramas, Chaucer's berühmte '*Knightes Tale*', als einzige Empfehlung betont, als ob den Dichter des Prologs, der möglicherweise zugleich der Dichter des Dramas gewesen, eine Ahnung davon beschlichen hätte, dafs diese epische Grundlage Chaucer's das Beste an dem Drama sein und in ihrer dramatischen Bearbeitung eher verloren als gewonnen haben möchte. Und eben eine genaue Vergleichung dieser '*Knightes Tale*' von Chaucer mit diesem '*The Two Noble Kinsmen*' mufs vollends die Unglaubwürdigkeit einer Shakespeare-Fletcher'schen Arbeit erhärten. Wenigstens läge hier das einzige Beispiel vor, dafs die beiden Dichter es nicht verstanden hätten, einen epischen Stoff wirklich in ein Drama von Fleisch und Blut zu verwandeln und dafs sie hinter ihrer resp. Vorlage so weit zurück geblieben wären, wie es unzweifelhaft in diesem exceptionellen Falle geschehen. — Sollte aber trotz des so bezeichnenden Stillschweigens des Prologs eine vage Tradition um die Zeit des ersten Drucks (1634) in beschränkteren schauspielerischen Kreisen Shakespeare und Fletcher in Ermangelung des unbekannten wirklichen Verfassers als Urheber des Dramas genannt haben, so liefse sich eine solche nach den obigen Erörterungen leicht erklären. Der Anonymus, schwerlich ein routinirter und namhafter Dramatiker, aber ein Dilettant von Geist und Bildung, ein Kenner und Verehrer Shake-

speare's und Fletcher's, machte den Versuch in nur zu engem Anschlufs an seine epische Vorlage, je nach dem höhern oder geringern Pathos seiner undramatisch an einander gereihten Scenen bald den einen, bald den andern Dramatiker in seinem Stile und Verse nachzuahmen. Und zwar theilweise mit eminentem Talente, sobald man zur Würdigung seiner Arbeit eben von der ungeschickten Structur seines Dramas und von seiner Unfähigkeit individuell zu charakterisiren absieht und nur die einzelnen rhetorischen Glanzpartieen des Dramas, die poetische Prägnanz und den Bilderreichthum seiner poetischen Diction ins Auge fafst.

---

# Literarische Besprechungen.

---

*Shakespeare Manual. By F. G. Fleay, M. A., Head Master of Skipton Grammar School &c. London, 1876, Macmillan.*

Der Gedanke eines Shakespeare-Handbuches, welches eine systematisch geordnete Auskunft über den gegenwärtigen Stand aller einschlägigen Thatsachen, Fragen und Untersuchungen gäbe, muss entschieden als ein glücklicher bezeichnet werden. Die Shakespeare-Literatur ist zu einem solchen Umfange angeschwollen, dafs selbst der Literarhistoriker nicht mehr im Stande ist, sie ohne spezielles Studium in ihren Einzelheiten zu übersehen, und dafs es ihm daher nicht anders als willkommen sein kann, wenn ihm eine übersichtliche Darstellung alles dessen geboten wird, was bezüglich der Lebensumstände des Dichters, bezüglich seiner Werke wie ihrer Ausgaben, ihrer Entstehungszeit, ihrer Textkritik, bezüglich der Bühnenverhältnisse, der Schauspieler, der gleichzeitigen dramatischen Dichter u. s. w. wissenswerth und interessant ist. Im vorliegenden Falle kann sich mithin die Frage nur darum drehen, in welcher Weise und mit welchem Erfolge der Verfasser diesen glücklichen Gedanken in Ausführung gebracht hat, und hierauf wird eine kurze Uebersicht über den Inhalt seines Buches die bündigste Antwort geben. Der Verfasser hat dasselbe in zwei Theile eingetheilt, von denen der erste '*Manual of Reference*', der zweite '*Original Investigations*' überschrieben ist. Der erste Theil zerfällt in vierzehn Kapitel oder Kapitelchen folgenden Inhalts. 1. Shakespeare's Leben — wird auf 11 Seiten abgethan; Quellen und Hülfsmittel werden weder hier noch sonst wo citirt. 2. Zeitgenössische Anspielungen auf Shakespeare. Diese mufsten unserer Ansicht nach theils in Kap. 1 verarbeitet werden, theils sind sie bekanntlich von Ingleby in seiner *Centurie of Prayse* mit ungleich gröfserer Vollständigkeit zusammengestellt worden. Eine Nachlese zu diesem Werke mag keineswegs überflüssig sein, kann doch aber keinen selbständigen

Werth beanspruchen. 3. Aufzählung und Besprechung der Dramen, einschliefslich der zweifelhaften, S. 22—56. Von Shakespeare's Gedichten ist in Mr. Fleay's Shakespeare-Handbuche nirgends die Rede. In der Vorrede (p. XXI.) verweist er dieserhalb auf seinen Aufsatz über die Sonette in Macmillan's Magazine für März 1875, den er doch nicht wieder habe abdrucken können. Und Venus und Adonis und Lucretia? 4. Welche Stücke sind echt? Original-Ausgaben und ihr Werth, Einträge in die Buchhändler-Register. Hätte unserer Ansicht nach in Kap. 3 seine Stelle finden sollen. 5. Aussprache, Metrum und die sog. *Metrical Tests* — alles auf 7 Seiten abgemacht. 6. '*How Plays were Presented*', 3 Seiten. 7. '*Early Theatrical Companies*' und chronologische Uebersichtstafel über dieselben; 6 Seiten, aus dem Athenaeum für Juli 1875 wieder abgedruckt. 8. Ueber die Theater, gleichfalls mit Uebersichtstafel, 4 Seiten. 9. Gleichzeitige Dramatiker, S. 86—100. Hier werden Samuel Daniel, William Alexander Earl of Stirling, William Cartwright, Sir John Suckling und Sir William Davenant auf einer halben Seite erledigt; natürlich sind bei einem so summarischen Verfahren nur die dürftigsten Titelangaben möglich, die Niemandem etwas nützen. 10. '*Miscellaneous Chronological Table*'. 11. '*List of Desirable Books*', 2 Seiten. Bei diesem Anlafs warnt der Verfasser (S. 105) vor den Büchern *über* Shakespeare, die sich ästhetische nennen (*books* ABOUT *Shakespeare, called aesthetic)*; sie würden, sagt er, am besten vermieden, bis man sich durch unabhängiges Studium eine eigene Meinung gebildet habe. '*Among the best of these (viz. aesthetic books)*, fährt er fort, *are Gervinus; Ulrici; Dowden; Hazlitt-Schlegel is useful, but not trustworthy*'. Das ist buchstäblich alles, was der Verfasser über diese Werke zu sagen hat; nicht einmal die Titel werden angeführt, so dafs mithin der Nicht-Kenner ebenso rathlos dasteht wie vorher und seine Zuflucht zu andern Werken nehmen mufs, während für den Kenner die Namensangabe völlig überflüssig ist. Bei dieser Gelegenheit mag eingeschaltet werden, dafs der Verfasser die deutschen Arbeiten unberücksichtigt läfst, wenn nicht diese und ein paar ähnliche Notizen als Berücksichtigung gelten sollen. 12. '*Tests of Chronology and Authorship*', 3 Seiten. Hier werden die bereits in Kap. 5 dagewesenen *Metrical Tests* nochmals besprochen. 13. '*On Emendation; Canons; Causes of Error*'. 14. Ueber die Schauspieler (warum nicht zu Kap. 7 gezogen?) nebst Uebersichtstafeln über die verschiedenen Gesellschaften.

Macht schon dieser erste Theil den Eindruck des Ungeordneten und Fragmentarischen, so wird dieser Eindruck beim zweiten Theil

(15 Kapitel) noch gesteigert. Schon an und für sich kann die Frage aufgeworfen werden, ob '*Original Investigations*' in einem Handbuche eine Stelle finden, geschweige denn wie im vorliegenden Falle die gröfsere Hälfte desselben (S. 121—312) ausmachen sollten. Der Verfasser bringt hier in buntem Durcheinander Altes und Neues, Vorträge in der New Shakspere Society, Beiträge zum Athenaeum &c. zum Abdruck, und zwar ohne erkennbaren rothen Faden. Auf die Geschichte der Bühne, auf Quartos und Folios, auf die Chronologie der Stücke und die *Metrical Tests* kommt er wiederholt zurück; über die letztere würde man gerade ihn vorzugsweise gern hören, wenn er nur seine Ansichten und Forschungen in geordnetem Zusammenhange statt in Fragmenten vorgetragen hätte. Es ist ja nicht zu leugnen, dafs Mr. Fleay's Untersuchungen über diesen wichtigen Punkt eingehende Berücksichtigung verdienen, selbst wenn sich bei objectiverer Betrachtung herausstellen sollte, dafs sie das Ziel überschiefsen und theilweise nichts weniger als stichhaltig sind; allein diese werthvolleren Partieen des Buches existiren doch nur für Kenner und nicht für diejenigen Leser, für welche ein Shakespeare-Handbuch bestimmt sein sollte. Es mag zugegeben werden, dafs die richtige Grenze hierbei keineswegs leicht innezuhalten ist, aber alles in allem ist Mr. Fleay's Werk von dem, was wenigstens wir Deutschen unter einem Handbuche zu verstehen pflegen, so entfernt wie möglich und dürfte dem, durch diesen Namen angedeuteten Zwecke weder in England noch in Deutschland entsprechen.

*K. E.*

---

Aufser den neuen Publikationen der *New Shakspere Society* und *Mr. Fleay's Shakspere-Manual* hat das Vaterland unseres Dichters im abgewichenen Jahre, abgesehen von einigen kleinen Aufsätzen,[1]) keine bedeutenden Leistungen auf dem Felde der Shakespeare-Forschung hervorgebracht, wohl aber sich zwei gröfsere Werke deutscher Gelehrten angeeignet, nämlich *Ulrici's Shakspeare's Dramatische Kunst* und den *Delius'schen Text von Shakespeare's Werken.*[2])

[1]) *C. Elliott Browne, Notes on Shakespeare's Names,* im *Athen.* 1876, II, 112 seq. 147 seq. 432 seq. — *E. R. Russell, The Religion of Shakespeare,* in: *The Theological Review ed. by Charles Beard,* October 1876. — *Lupton, What did Shakespeare learn at School?* veröffentlicht von *Furnivall* im *Athen.* 1876, II, 464.

[2]) *Shakspeare's Dramatic Art. History and Character of Shakspeare's Plays. By Dr. Hermann Ulrici. Translated from the Third Edition of the*

Ulrici's Werk ist allerdings schon früher (1846) ins Englische übertragen worden, allein dieser Uebertragung war die erste Auflage zu Grunde gelegt worden (die zweite erschien erst 1847), und es ist seitdem ein Menschenalter vergangen, innerhalb dessen die Shakespeare-Forschung in Deutschland wie in England die bedeutsamsten Fortschritte gemacht hat. Es ist daher ganz gerechtfertigt, dafs nunmehr die dritte, wesentlich umgestaltete Auflage der englischen Lesewelt abermals in ihrer eigenen Sprache zugänglich gemacht worden ist und zwar in einer Weise, welche die vollste Anerkennung verdient. Die Uebersetzerin hat nicht allein die drei Bände des Originals zweckmäfsig auf zwei vertheilt, sondern sich überhaupt ihrer schwierigen Aufgabe mit eingehender Sachkenntnifs und formaler Gewandtheit entledigt, so dafs sich das Werk den früheren Uebersetzungen deutscher ästhetischer und literarhistorischer Shakespeare-Commentare würdigst anreiht; seit Schlegel haben in der That fast sämmtliche deutsche Shakespeare-Aesthetiker ihren Fufs auch in die englische Literatur gesetzt. Im Gegensatz zu dieser Thatsache ist es eine bis jetzt noch nicht vorgekommene Erscheinung, dafs die Textrecension eines deutschen Shakespeare-Gelehrten von einem englischen Herausgeber adoptirt worden ist, und Professor Delius ist der erste nicht-englische Textkritiker, der sich dieses Erfolges zu erfreuen hat.

Von amerikanischen Erscheinungen in der Shakespeare-Literatur ist wenig zu verzeichnen. Die bereits vor längerer Zeit angekündigte *Bibliographie der Quartos und Folios* von *Justin Winsor* (s. Shakespeare-Jahrbuch XI, 314) ist unseres Wissens noch nicht erschienen; möge sie nicht mehr lange auf sich warten lassen! Denselben Wunsch hegen wir bezüglich des dritten, den Hamlet enthaltenden Bandes der neuen *Variorum-Edition* von *H. H. Furness* (s. Shakespeare-Jahrbuch XI, 314), welcher dem Vernehmen nach nahezu im Druck vollendet ist. Einstweilen müssen wir uns mit einer Schrift von *James Rees* über *Shakespeare und die Bibel* und einer *amerikanischen Shakespeare-Bibliographie* von *K. Knortz* begnügen.[1]) Die erstere ist, was die Engländer '*a chatty book*' nennen,

---

*German, with Additions and Corrections by the Author, by L. Dora Schmitz.* London 1876. 2 vols. — *The Leopold Shakspere. The Text revised by Professor Delius.* London 1877, Cassell, Petter and Galpin.

[1]) *Shakespeare and the Bible. To which is added Prayers on the Stage, Proper and Improper. Shakespeare's Use of the Sacred Name of the Deity. The Stage Viewed from a Scriptural and Moral Point. The Old Mysteries and Moralities the Precursors of the English Stage. By James Rees. Phila-*

aber im übelsten Sinne des Wortes; es behandelt verschiedene, lose mit einander verknüpfte Gegenstände, aber keinen einzigen methodisch und gründlich, keinen einzigen mit wirklicher Sachkenntnifs, so dafs es weder für die Vermehrung unserer Kenntnisse, noch für die Förderung unserer Kritik irgend einen Gewinn abwirft. — Die amerikanische Shakespeare-Bibliographie von Knortz umfafst nur 16 Seiten und war ursprünglich nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, sondern sollte nur als ein Hülfsmittel für den Verfasser bei der Ausarbeitung eines gröfsern — noch nicht erschienenen — Essay über das Shakespeare-Studium in Amerika dienen. Es würde daher ungerecht sein, den Mafsstab eines selbständigen und abschliefsenden bibliographischen Werkes an die Arbeit zu legen; nehmen wir sie vielmehr als eine Abschlagszahlung mit Bescheidung an.

Ist hiernach in Amerika die Produktion in diesem Jahre hinter früheren Jahren zurückgeblieben, so ist dagegen in Deutschland so rüstig wie je gearbeitet worden. Von der *Delius'schen Ausgabe*, um mit dieser zu beginnen, ist die vierte, stereotypirte Auflage erschienen — die dritte wurde bekanntlich 1872 vollendet (s. Shakespeare-Jahrbuch VII, 359). Das ist eine Thatsache, die jeden Commentar überflüssig macht. Auch *Kreyfsig's Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke* liegen in einer neuen (der dritten) Auflage vor (Berlin 1877, 2 Bde.). Der Verfasser klagt in der Vorrede, dafs ihm die Kürze der Zeit und die Ueberhäufung mit Amtsgeschäften und anderweitigen literarischen Arbeiten eine Revision, beziehentlich Erweiterung, des Werkes nicht mehr gestattet habe. Wir beklagen das mit ihm, heifsen aber nichtsdestoweniger die neue Auflage aufrichtig willkommen — sie wird sich auch so den verdienten Beifall der Leser erwerben — und wünschen dem geschätzten Verfasser die erforderliche Mufse, damit er bei der nächsten Auflage das Versäumte, soweit es zweckmäfsig und erforderlich ist, nachholen könne. — An die Kreyfsig'schen Vorlesungen schliefsen sich die *v. Friesen'schen Shakspere-Studien*, welche mit dem dritten Bande (Wien, 1876) ihren Abschlufs gefunden haben. Was bereits über die beiden ersten Bände gesagt worden ist (Shakespeare-Jahrbuch X, 366 fgg.) gilt auch von diesem dritten, und es bleibt uns nur übrig, dem Verfasser zur Vollendung eines so umfangreichen Werkes Glück zu wünschen. — Der *Oechelhäuser'sche Bühnen- und Familien-Shake-*

---

*delphia 1876, pp. 188. — An American Shakespeare-Bibliography by Karl Knortz. Boston, s. a., Schoenhoff and Moeller, pp. 16.*

*speare* ist gleichfalls rüstig fortgeschritten; Bd. 16—18 bringen Coriolanus, Othello und König Johann. Wie verlautet, soll das seit Jahren mit nicht rastendem Fleifse geförderte Werk noch in diesem Jahre zu Ende geführt werden. — Einen erfreulichen Zuwachs haben auch die *Vincke'schen Bühnenbearbeitungen* in *Antonius und Cleopatra* (Freiburg i. Br., 1876) erhalten. Wie schon im Jahrbuch VII, 356 fg. bemerkt, hat Freiherr Vincke vorzugsweise solche Stücke zur Bearbeitung gewählt, welche in ihrem ursprünglichen Zustande gegenwärtig unaufführbar sind (Ende gut, Alles gut; Mafs für Mafs; Cymbeline u. s. w.), und welche er für unsere gegenwärtige Bühne zu gewinnen sich bemüht hat. Zu diesem Verdienst, das an sich schon eine nicht gewöhnliche poetische und dramaturgische Kraft und Kenntnifs erfordert, tritt noch ein zweites, auf welches andere Bühnenbearbeitungen meistens verzichten, nämlich das einer eigenen Uebersetzung. Einen wie hohen Rang man auch der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung einräumen mag, so hat doch die Erfahrung hinlänglich gelehrt, dafs sie sich zum Vortrag auf der Bühne wenig eignet. Da nun sämmtliche Bearbeiter sich in die Lage versetzt sehen, diesem Mifsstande durch mehr oder weniger weitgehende Correcturen abzuhelfen, so erscheint eine selbständige Uebersetzung für die Aufführung um so mehr gerechtfertigt, als wir dadurch ein Werk aus Einem Gusse und von einheitlicher Färbung erhalten. Das trifft im vorliegenden Falle ganz besonders zu, da Freiherr Vincke die Sprache des Dramas und der Bühne mit Meisterschaft beherrscht. — Von mir selbst ist eine literarhistorische Biographie '*William Shakespeare*' (Halle 1876) erschienen, gegen welche *H. Freiherr von Friesen* eine Kritik gerichtet hat, (*Dr. Karl Elze's William Shakespeare* &c. Leipzig 1876), in der meiner Darstellung von Shakespeare's Welt- und Lebensanschauung entgegen getreten und an Stelle der von mir dem Dichter zugeschriebenen Humanität der Standpunkt der positiven Christlichkeit für ihn in Anspruch genommen wird. — Positive Christlichkeit wird unserm Dichter auch von *Dr. Arthur Hager* in seinem *Familien-Shakespeare* vindizirt[1]), wobei nur ein einziger Unterschied obwaltet, der nämlich, dafs Dr. Hager mit eben so fester Ueberzeugung die katholische Gläubigkeit aus Shakespeare's Werken herausliest, mit welcher Freiherr v. Friesen die protestantische darin ausgesprochen findet. Hager's Familien-Shake-

[1]) *Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule. Deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von Dr. Arthur Hager. Erster Band. Romeo und Julie. Hamlet. Julius Cäsar. Freiburg im Breisgau 1877. 467 Seiten.*

speare, der auf ungefähr sechs Bände berechnet ist, will eine 'Lücke in der deutschen Literatur ausfüllen', indem er Shakespeare's Werke — jedenfalls nur eine Auswahl — von allen 'zweideutigen Ausdrücken in der Art säubert, dafs dieselben zum Gebrauch in Haus und Schule benutzt werden können' — was bisher noch in keiner Ausgabe geschehen sei, selbst nicht in Devrient's und Öchelhäuser's Bearbeitungen. Als Text ist die Schlegel'sche Uebersetzung zu Grunde gelegt, und bezüglich der Stücke, 'welche dieser berühmte Uebersetzer nicht hinterlassen hat', werden andere möglichst vollendete Uebersetzungen verheifsen — welche, erfahren wir für jetzt noch nicht. Dafs für die Frauen und die Jugend eine von den Obscönitäten gereinigte Auswahl aus Shakespeare's Dramen ganz wünschenswerth ist, läfst sich nicht in Abrede stellen — es kommt nur auf die Ausführung an. Eben so wenig ist prinzipiell dagegen einzuwenden, dafs Hager auch in anderer Hinsicht die Schlegel'sche Uebersetzung zu verbessern bemüht gewesen ist, nur hat er dabei nicht immer eine glückliche Hand gehabt; so hat er beispielsweise im Hamlet I, 5 die Verse:

So ward ich schlafend und durch Bruderhand
Beraubt um Leben, Krone und Gemahl

geändert in:

Beschnellt um Leben, Krone und Gemahl.

Im Urtext steht bekanntlich '*dispatched*'.

Dafs der Hamlet, auf den wir bei dieser Gelegenheit unvermerkt gekommen sind, auch in diesem Jahre zu neuen ästhetisch-kritischen Untersuchungen Anlafs gegeben hat, kann von vorn herein als selbstverständlich angenommen werden. Den Anfang macht '*Hamlet. Eine Charakterstudie von Dr. Heinrich von Struve, Professor an der Universität Warschau*' (Weimar 1876), deren Verfasser sich die Mifslichkeit als Vermehrer der Hamlet-Literatur aufzutreten keineswegs verhehlt hat. Seine Bedenken sind jedoch durch zwei Momente überwunden worden. 'Erstens, so lassen wir ihn selbst reden, ist Hamlet ein typischer Charakter; seine Eigenschaften und Strebungen, sowie die Collisionen, denen er ausgesetzt ist, haben eine allgemein menschliche Bedeutung und tragen zur Lösung höchst wichtiger, das Wohl der Einzelnen, wie das der ganzen Völker gleich nahe berührender Fragen bei. Und dieser Umstand berechtigt zur Hoffnung, dafs das Interesse für den Hamlet-Charakter stets ein reges, allgemeines bleiben wird, und dafs eine eingehende Erörterung desselben nicht völlig unbeachtet bleiben kann.' Der zweite ermuthigende Umstand war für den Verfasser der, dafs er, mit Bei-

seitelassung literarhistorischer Untersuchungen und polemischer Darlegung der verschiedenen existirenden Auffassungen des Hamlet-Charakters, ja selbst ohne den Plan und die übrigen Personen des Stückes näher in's Auge zu fassen, sich lediglich einer psychologischen Analyse oder psychologischen Beobachtung des Hamlet-Charakters gewidmet hat, ein Weg, der allerdings von seinen Vorgängern noch wenig oder gar nicht betreten worden ist. Leider hat es die Entfernung des Verfassers von den Mittelpunkten der deutschen Shakespeare-Studien mit sich gebracht, dafs seine bereits 1871 verfafste Schrift erst jetzt hat an's Licht treten können, und dafs ihm in Folge dessen manche Grundgedanken und Anschauungen von den Werder'schen Vorlesungen vorweg genommen worden sind. Der Selbständigkeit seiner Arbeit vermag dieser Umstand natürlicherweise keinen Abbruch zu thun.

Die zweite hierher gehörige Schrift ist: *'Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Von Dr. Hermann Baumgart'* (Königsberg 1877). Der Verfasser hält vor allem an der aristotelischen Poetik fest, von welcher Lessing bekanntlich erklärt hat, sie sei 'ein eben so unfehlbares Werk, als die Elemente des Euklides nur immer sind.' Die Tragödie Shakespeare's, die vollkommenste der modernen Literatur, bilde nun keineswegs eine Ausnahme von den aristotelischen Gesetzen, sondern erreiche nur dasselbe Ziel auf einem andern Wege und mit andern Mitteln — das ist es, was der Verfasser am Hamlet nachzuweisen unternommen hat, da ja dergleichen Untersuchungen stets von einzelnen Objecten der Kunst ausgehen müssen. 'Welch ein Erweis, so ruft er aus, für die absolute Geltung der Gesetze des Schönen und der Kunst, wenn es sich zeigen liefse, dafs das so völlig verschiedenen Kulturbedingungen entsprossene Genie Shakespeare's unbewufst denselben bindenden Principien der tragischen Kunst gefolgt sei, welche dem Aristoteles in den Meisterwerken der griechischen Bühne sich darboten! Wenn es sich herausstellte, dafs die erschütternden Wirkungen der complicirtesten modernen Tragödie in jenen selben Grundformen mit ihrer eigentlichen Kraft wurzelten, auf welcher der einfache Bau des antiken Dramas sich erhob!' Die Richtung auf den Hamlet bei dieser Untersuchung hat der Verfasser speciell durch das Erscheinen von Werder's Vorlesungen über den Hamlet empfangen, an denen er einzelnes Treffliche gern anerkennt, deren Haupttendenz er aber mit Entschiedenheit verurtheilt und 'das Fundament des ganzen Werder'schen Buches' für hinfällig erklärt. Trotzdem ist Baumgart's Schrift nichts weniger als polemisch; er beschäftigt sich keineswegs mit einer 'historischen

Aufzählung, Darstellung und Musterung der Hamlet-Kritik, sondern nur mit Feststellung der Hauptrichtungen, in denen diese Kritik von Goethe bis auf Werder sich bewegt hat, und mit Ergründung der Principien, nach welchen für dieselbe ein fester Abschlufs möglich erscheint.' Namentlich im Vergleich zu Werder's Vorlesungen macht die Haltung des Baumgart'schen Buches einen wohlthuenden Eindruck.

Zu den Schriften der ästhetisch-kritischen Gattung gehören ferner *Ulrici's Abhandlungen zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik* (Leipzig 1876) und *Dr. Victor Kaiser's Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeare's Dichtung und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach* (Basel 1875). Was zunächst Ulrici's Buch angeht, so enthält es drei auf Shakespeare bezügliche Aufsätze, nämlich: Shakespeare und die bildende Kunst (S. 196—205); der Begriff des Humors in Shakespeare's Sinne (S. 206—217) und Goethe und Schiller in ihrem Verhältnifs zu Shakespeare (S. 218—291). Von diesen drei Aufsätzen ist jedoch nur der erste neu; der zweite wurde als Festvortrag bei der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar am 6. Juli 1870 gehalten und steht unter dem Titel 'Ueber Shakespeare's Humor' im Shakespeare-Jahrbuche VI, 1—12, und vom dritten endlich sagt der Verfasser in der Vorrede selbst, dafs es eine Ueberarbeitung der in der zweiten Auflage seines Werkes über Shakespeare enthaltenen (in der dritten weggelassenen) beiden Essays sei. — Der Vortrag von Dr. Kaiser (denn das Schriftchen gehört zu der Sammlung der in der Schweiz gehaltenen öffentlichen Vorträge) sucht an der Hand der Shakespeare'schen Dichtung nachzuweisen, dafs nicht Kaulbach, sondern Cornelius in der schlafwandelnden Lady Macbeth den Sinn und Geist des Dichtes verkörpert habe, wie denn der Verfasser überhaupt ein Verehrer von Cornelius und ein Gegner Kaulbach's ist. Der Grundgedanke des Kaulbach'schen Bildes ist nach ihm das Pathos des Somnambulismus und in dieser Hinsicht reihe es sich den pathologischen Bildern Kaulbachs als ein Meisterwerk an, aber der sittliche Geist, der Shakespeare's schlafwandelnde Lady Macbeth beseele, gehe in Kaulbach's Darstellung leer aus, und das Urtheil des Tadels [sic!], das Cornelius über Kaulbach gefällt habe, sei gerechtfertigt. Cornelius hingegen sei in seiner Darstellung nirgends willkürlich vom Original abgewichen [?], sondern habe nur im Geiste seiner Kunst und des Dichters [?] die Scene erweitert, wenn er darin auf den schlafenden Macbeth hindeute und beide Gatten auch im Bilde vereinige. 'Die Wahrheit, fährt der Verfasser fort, die in der Lady Macbeth von Cornelius sich ausdrückt, ist nicht das Pathos

des Somnambulismus, sondern das Ethos von Shakespeare's Lady Macbeth, nicht der Schauer der unbewufsten und unbekannten Natur, sondern der Schauer des Gewissens.' Abgesehen davon, dafs dieses Ergebnifs keineswegs unanfechtbar ist, steht es auch nicht im angemessenen Verhältnifs zu der weiten Ausholung des Verfassers; man kann seiner Darstellung gegenüber den Wunsch nicht unterdrücken, welchen im Hamlet die Königin gegen Polonius ausspricht: '*More matter, with less art!*'

Im Anschlufs an die ästhetisch-kritischen Schriften sind *Prof. Gerstmayr's Studien zu Shakespeare's Julius Cäsar* (30 Seiten) zu nennen, welche im Programm des K. K. Obergymnasiums zu Kremsmünster für 1876 enthalten sind und die Fortsetzung eines im Jahre 1873 von dem nämlichen Verfasser geschriebenen Programms bilden (s. Shakespeare-Jahrbuch IX, 330). Der Verfasser untersucht und beurtheilt in dieser Fortsetzung die Charaktere des Stückes nach den von Aristoteles gestellten Anforderungen. — Ein zweites, mehr philologischer Untersuchung gewidmetes Programm ist: *See und Seefahrt, nebst dem metaphorischen Gebrauch dieser Begriffe, in Shakspeare's Dramen von Dr. Johannes Schümann* (Programm der Thomasschule zu Leipzig, 1876, 40 Seiten). Mit eben so eindringender Kenntnifs der einschlagenden sachlichen Verhältnisse wie der Shakespeare'schen Poesie und Sprache ausgerüstet hat sich der Verfasser die Aufgabe gestellt, auf dem, durch den Titel bezeichneten, beschränkten Gebiete eine Vergleichung Shakespeare'scher Personification mit der anderer Dichter zu unternehmen, und zwar so, dafs das Hauptaugenmerk auf den Einen Dichter gerichtet bleibe und seine Worte genauerer Interpretation unterworfen werden, während die Aussprüche Anderer jenen nur gleichsam als Folie zu dienen haben. Durch eine solche Untersuchung wird man, wie der Verfasser mit Recht überzeugt ist, in dieser bestimmten Sphäre einen klarern Blick in den wunderbaren Reichthum von Shakespeare's Gedankenwerkstatt thun können, und in der That hat der Verfasser, unterstützt von seiner philologischen Methode und reichen Belesenheit, den richtigen Weg eingeschlagen, der zu einem solchen Ziele führen kann. Wir hoffen, dafs er die zweite, abschliefsende Hälfte seiner Untersuchung in nicht zu langer Frist folgen lassen werde.

Wenn schon bei den Abhandlungen von Gerstmayr und Schümann zu bedauern ist, dafs sie in Folge ihrer Veröffentlichungsweise als Schulprogramme voraussichtlich nur wenig in denjenigen Kreis eindringen werden, in welchem ihr Werth am meisten geschätzt werden dürfte, so müssen wir dies Bedauern in noch höherm Mafse

bezüglich einiger Aufsätze aussprechen, welche in Zeitungen erschienen und dadurch zwar für den Augenblick eines gröfseren Leserkreises theilhaft geworden sind, dafür aber auch mit dem Tage wieder verschwinden, so dafs sie sehr bald für das Studium Shakespeare's verloren sein werden. Wir vermögen schon jetzt nicht mehr zu thun, als diese Artikel namhaft zu machen; es sind: 1. *Der Handels- und Kaufmannsstand, wie ihn Shakespeare schildert*, in den Beilagen zum Deutschen Reichsanzeiger und Königlich Preufsischen Staatsanzeiger 1876 No. 215 fgg. 2. *J. G. Kohl, Geschichte Shakespeare's und seiner Werke bei verschiedenen Völkern*, in der Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung) 1876 No. 190—195. 3. *Shakespeare's Philosophen und Humoristen*, im Illustrirten Sonntagsblatt (begründet von Ruppius) 1876 und 1877.

Endlich ist noch einer Anthologie zu gedenken: *Anthologie aus Shakespeare für meine Schüler von sonst und jetzt. Louis Lohse* (Plauen i./V. 1876). Der Herausgeber, der Seminardirector zu sein scheint, geht von folgenden Gesichtspunkten aus: 'Shakespeare, so sagt er, stärkt unsern sittlichen Ernst; er schärft unsern psychologischen Blick; er belebt unsern pädagogischen Eifer; er fördert unser Lehrgeschick.' Demgemäfs hat der Herausgeber in alphabetischer Ordnung diejenigen Stellen gesammelt, die 'ihm für seinen Zweck, Shakespeare's Bedeutung für den Pädagogen nachzuweisen, ganz besonders geeignet schienen.' Wir hegen keinen Zweifel, dafs auch für angehende Pädagogen Shakespeare eine angemessene und bildende Lectüre ist und wünschen in diesem Sinne der Lohse'schen Anthologie in dem Kreise, für welchen sie bestimmt ist, guten Erfolg und möglichste Verbreitung.

Von Ländern nicht-englischer und nicht-deutscher Zunge hat unseres Wissens nur Frankreich während des verflossenen Jahres Beiträge zur Shakespeare-Literatur beigesteuert. Zwar sind es nur zwei Essays, allein beide sind je in ihrer Art verdienstliche Arbeiten; namentlich der erste ist eine kritische Stimme über Shakespeare, wie sie bisher in der französischen Literatur noch nicht laut geworden ist.[1]) Nach dem Vorbilde der bekannten Werke von Bucknill und Kellogg, untersucht hier ein französischer Arzt, *Dr. Onimus*, die Darstellungen des gestörten Seelenlebens bei Shakespeare und kommt, in allen Hauptsachen mit seinen englischen und deutschen

---

[1]) *La Psychologie [Médicale] dans les Drames de Shakspeare par le Dr. Onimus &c.* Zuerst in der *Revue des Deux Mondes* 1. April 1876 und dann als Einzelschrift daraus (Imprimerie de J. Claye, pp. 23) erschienen.

Collegen (welche letztern er allerdings nicht berücksichtigt hat) übereinstimmend, zu dem Ergebnifs, dafs Shakespeare in diesem Punkte seiner Zeit weit vorausgeeilt ist, dafs er hierin alle andern Dichter überflügelt, und dafs weder die medicinische Wissenschaft, noch — so weit sich der Verfasser darin mitzureden erlaubt — die Aesthetik hierin einen Tadel an Shakespeare zu entdecken vermag. Des Verfassers eigene Worte lauten (p. 1 fg.): '*Parmi les auteurs dramatiques, nul n'a poussé plus loin la connaissance des phénomènes de cet ordre, le sentiment intime des rapports de nos sensations et de nos idées. Il a dépeint en médecin l'homme tel que la nature l'a créé, jouet inconscient de son tempérament et de son organisation physique. A cet égard, il est arrivé à une telle justesse d'observation qu'aujourd'hui même, et malgré les progrès de la science, on ne saurait décrire plus rigoureusement qu'il ne l'a fait certains symptômes de la folie, les troubles de nos sens et la plupart des phénomènes de l'hallucination.*' Und am Schlusse heifst es: '*Nous pouvons conclure de cette étude qu'il y a en Shakspeare, à côté du poète et du philosophe, un observateur des plus profonds, qui s'est rarement écarté de la vérité, qu'elle qu'ait été l'audace de son imagination. — — Au lieu de reproduire avec une servile exactitude les élémens que fournissent les connaissances scientifiques, Shakspeare les domine, il leur assigne leur place et leur rôle, et en dépit des préjugés du temps, il leur donne leur signification réelle avec une clarté et une précision que l'on ne saurait assez admirer. Ce que nous réclamons pour lui, c'est le privilège d'une intuition merveilleuse et d'une puissance de conception qui restent toujours dans les limites de la vérité et du bon sens, tandis que son génie idéalise les faits les plus vulgaires et illumine les points les plus obscurs des passions humaines.*' Es bedarf keiner Hervorhebung, wie weit die, von einem solchen Standpunkt aus gemachten Bemerkungen über Hamlet von allen früheren Aeufserungen der französischen Kritik, insbesondere von den Voltaire'schen und Hugo'schen Phrasen und Tiraden abweichen; sie besitzen im Munde eines Franzosen eine noch nicht dagewesene Anziehungskraft. — Der zweite französische Essay stammt aus der Feder des *Prof. Alexander Büchner* in Caen und ist unter dem Titel *Les Derniers Critiques de Shakspeare* zuerst in den Memoiren der dortigen *Académie Nationale des Sciences*, *Arts et Belles Lettres* und dann als Einzeldruck daraus erschienen (Caen, Imprimerie de F. Le Blanc-Hardel, 1876, pp. 41). Der durch seine Geschichte der englischen Poesie und andere Schriften bekannte Verfasser bespricht hier mit Sachkunde und Wohlwollen die neuesten Erscheinungen auf dem

Gebiete der Shakespeare-Kritik, namentlich der deutschen. Seine im besten Sinne vermittelnden Bestrebungen verdienen in den gegenwärtigen Zeitläuften doppelte Anerkennung.

Noch Ein Land ist namhaft zu machen und zwar nicht sowohl wegen seiner Leistungen, als wegen seiner Verheifsungen. Aus Portugal wird nämlich gemeldet (Athen. 1876, II, 466), dafs *Senor Bulhao Pato* an einer Uebersetzung des *Hamlet* arbeite; ja sogar der König selbst soll mit dem gleichen Unternehmen beschäftigt sein. Also auch hier wieder dient der Hamlet als Bahnbrecher!

---

# Miscellen.

## I. Zur Geschichte des englischen Theaters um 1624.

John Gee [1]) deckte um 1620—25 in mehreren Schriften wider die Jesuiten hauptsächlich die Kniffe auf, durch welche sie damals eine Anzahl jüngerer, meist wohlhabender Frauen für die römische Kirche und besonders für den Eintritt in das Nonnenkloster zu Brüssel zu gewinnen suchten. So erzählt er in seinen *New Shreds of the Old Snare*, London 1624, [2]) von drei derartigen Fällen, von welchen jedoch nur der dritte mit Elizabeth Powell von Holborn vollkommen gelang. Der erste Fall betrifft '*Mary Boucher alias Butcher, daughter of Anne Boucher of the City of London widdow and Gentlewoman of good sort*', welche, schon katholisch geworden, von ihrer Mutter den Händen der Jesuiten wieder entrissen wurde. Die andere Geschichte begab sich 1623 in Surrey und London mit '*Mrs. Francis Peard, a young Gentlewoman, whose parents being dead, shee had her portion of goods in her own hands, which portion (as I am credibly informed) was aboute a thousand pounds.*' Diese Dame wurde in der That römisch-katholisch und stand im Begriff sich dem Klosterleben zu widmen. Da stellten ihr die beiden Jesuiten Fisher und Wainman, denen ihr Werk bisher so weit gelungen war, eindringlich vor, dafs es für sie verdienstlich sein würde, über die irdischen Güter zu Gunsten der Armen und zu kirchlichen Zwecken zu verfügen, namentlich sogleich 100 Pfund für die Armen in ihre (der beiden Jesuiten) Hände zu geben, damit sie dieselben vertheilten,

[1]) John Gee, gest. 1639, war ein englischer Geistlicher, der zum Katholicismus übertrat, aber nach einigen Jahren zur Hochkirche zurückkehrte. Seine verschiedenen, gegen die Jesuiten gerichteten Schriften wurden zum grofsen Theil von den Katholiken aufgekauft und vernichtet.

[2]) *New Shreds of the Old Snare. Containing: The Apparitions of two new female Ghosts &c. &c. By John Gee, Master of Arts, late of Exon-Colledge in Oxford. London, Printed for Robert Mylbourne. 1624. kl. 4°.*

wo sie es am passendsten fänden. Die beiden Herren erhielten die genannte Summe, kamen aber bald darauf wieder und sagten Mrs. Peard, sie bedürften noch 100 Pfund für das Nonnenkloster zu Brüssel, wo für ihre Ankunft einige nothwendige Anschaffungen zu machen seien. Auch diese Summe erhielten die ehrwürdigen Väter, aber — Mrs. Peard gingen dadurch die Augen auf, sie schüttelte endlich die Jesuiten ab und kehrte zur protestantischen Kirche zurück.

In allen diesen Fällen bedienten sich die genannten Jesuiten einer Geistererscheinung als Hauptmittels zur Beeinflussung der genannten ängstlichen Frauen. Die Thür ihrer Schlafzimmer öffnete sich, und unter Strahlen und Funken traten weifsgekleidete Gestalten ein, die sich bald für eine aus dem Fegfeuer zurückgekehrte Taufpathin, bald für die heilige Lucia ausgaben. Dieser scenische Apparat giebt nun dem Verfasser des genannten Buches Veranlassung, die ganze Schauspielerei und Komödie in humoristischer Weise mit dem wirklichen Theater seiner Zeit in Vergleich zu bringen. So schreibt er denn auch gleich über die erste Erzählung:

*All that can sing and say,*
*Come and heare a Jesuits play.*

Und über die zweite:

*The second Comodie of a Female Apparition, acted by the thrice honourable Company of Jesuites, Players to the Popes Holiness.*

Nachdem er den geschichtlichen Hergang berichtet und einige juridische Bemerkungen daran geknüpft hat, fährt er fort (p. 17): '*But now for manner of cleanly conveyance of this businesse, nay, in these manifold Pageants of heavenly visibles, I haue thought with my selfe diverse times to what kind of operation I should referre it. Somewhat I think may be done this way by Paper Lanthornes or transparent Glasses to eradiate and redouble light, and cast out painted shapes by multiplication of the species visibiles and artificiall directing of refractions. And for the Actor that puts life into this mimicall Artillery by motion and voice, that may be done by some nimble handed and footed Nouice Jesuitable Boy, that can as easily put on the person of St. Lucy or The virgin Mary, as a Play-boy can act winged Mercury, or Eagle mounted Ganimedes.*

*But the Jesuites being or having Actors of such dexteritie, I see no reason but that they should set up a company for themselues, which surely will put down The Fortune, Red-Bull, Cock-pit, and Globe.* (p. 18:) *Onely three exceptions some make against them*' (*no*

*variety of disguise, neither much variety of apparell; — incongruitie)* [1]. (p. 20:) *The third abatement of the honor and continuance of this Scenicall company is, that they make their spectators pay to deare for their Income. Representations and Apparitions from the dead might be seene farre cheaper at other Play-houses. As for example, the Ghost in Hamblet, Don Andreas Ghost in Hieronimo. As for flashes of light, we might see very cheape in the Comedie of Piramus and Thisbe, where one comes in with a Lanthorne and Acts Mooneshine. But here for a Comedie of one Scene, and one Actor, tis very deare market to pay an hundred pounds for entrance, and besides that another hundred pounds for sitting in a boxe neer the Stage.* (p. 21:) *But here I answer for them (though I thinke I shall haue little thanke for my paines of them) that they having but one Spectator, must haue as much of that one as if they had an whole Theatre full;* &c.

*Moreover, though there be but one Actor appearing here upon the Stage, yet you must consider that here are diverse others within the tyring-house, that take a great deale of paines to proiect the plot, to instruct the Actor, and to furnish him with habit and ornament. And who can tell how many sharers there are that must take part of that which is paid? Wherein I hope that these two Jesuites, F. Fisher, and F. Wainman, men of extraordinary action, haue a treble or quatriple share each of them, as being the principall overruling Masters. Would any man thinke that Burbege should be content with a single share, who was the flower and life of his company, the Loadstone of the Auditory, and the Roscius of the Stage?'*

Aus dem Mitgetheilten scheint zunächst hervorzugehen, dafs *The Fortune*, *Red-Bull, Cock-pit* und *Globe* (1624) den ersten Rang unter den Londoner Theatern einnahmen, und zwar vermuthlich in der angegebenen Reihenfolge; sodann dafs nach italienischer Art eine doppelte Bezahlung, für Eintritt und für Sitz, auch in England bekannt war. Am wichtigsten sind aber wol die Andeutungen über die Einkünfte der Schauspieler.

Wenn die Theatereinnahme überhaupt in zwei Hälften getheilt wurde, die eine für die Eigenthümer, '*proprietors*' (welche davon die Kosten des Gebäudes, Miethe, Reparaturen &c. zu zahlen hatten), und die andere für die Schauspieler, die eigentlichen '*fellows, partners of that they call the house*' (welche ihrerseits die Kosten der

[1]) Die hier und später ausgelassenen Stellen, so interessant sie geschrieben sind, enthalten fast nichts Hierhergehöriges.

Vorstellungen, Miethe des geringern Theaterpersonals von Männern und Knaben, Dichterhonorar, Garderobe, Musik, Beleuchtung &c. tragen mufsten), so wurden beiderseits die Reste verhältnifsmäfsig unter die *shareholders* oder *partners* getheilt. Um die Einnahmen der einzelnen Schauspieler zu kennen, müsste man daher eine Angabe über ihre *shares* besitzen. Mittelmäfsige *fellows* hatten wol nur ½ *share*, Burbage kann nach Gee mit 1 Antheil nicht zufrieden sein, mag also vielleicht deren 2 gehabt haben (natürlich abgesehen von seinen 3½ *shares* am Eigenthum des Gebäudes), Heminge, Condall, Philips, Kempe jeder vielleicht 1—2. Shakespeare müssen wir, — besonders wenn wir die Stelle aus Hamlet III, 2: '*Would not this get me a fellowship in a cry of players?*' — '*Half a share*' — '*A whole one*' auf Shakespeare selbst deuten wollen — wenigstens 1 *share* zusprechen (wiederum abgesehen von seinem Dichterhonorar u. dergl.). Und wenn wir die Verhältnisse der Einnahmen von 1635[1]) für Shakespeare's eigene Zeit und Einnahme gelten lassen wollen, so würde bei obiger Annahme der Antheilvertheilung Shakespeare mit 1 *share* jährlich 360 Pfund als Schauspieler eingenommen haben, da Benfield (u. A. mit ½ *share*) 180 Pfund im J. 1635 einnahm. Bei der Stellung aber, welche Shakespeare's Name in den Schauspielerlisten einnimmt, müssen wir diesen offenbar unter die bestbetheiligten *fellows* rechnen und ihm vielleicht mehr als 1 *share* zuschreiben. So würde sich der schnell steigende Wohlstand Shakespeare's, obgleich dieser nicht Miteigenthümer des Theaters war, so wie Rich. Burbage's Reichthum am Ende seines Lebens leicht erklären.

*Venedig.* *Theodor Elze.*

---

## II. Shakespeare in Schweden.

Mittheilungen von sachverständiger Hand über Shakespeare's Erscheinen in der schwedischen Literatur ergeben folgende Resultate.

Wenn in Deutschland schon vor länger als hundert Jahren die Koryphäen der Literatur einstimmig auf den britischen Dichter hinwiesen, welchen dann die Wieland-Eschenburg'sche Gesammtübersetzung weiteren Kreisen zugänglich machte, so gestalteten sich die Verhältnisse weit minder günstig für Shakespeare in dem stamm-

---

[1]) Vgl. Karl Elze, William Shakespeare. Halle 1876, S. 281.

verwandten Schweden. Wohl wurde hier durch Königin Louise Ulrike, Friedrichs des Grossen Schwester, eine Akademie der schönen Wissenschaften gegründet (1753); aber die Poesie, statt sich selbständig zu entfalten, huldigte bald dem französischen Geschmack, und dieser war namentlich mafsgebend in dem glänzenden Kreise der Schöngeister, welche Gustav III. an seinem Hofe vereinigte. Erst um die Wende des Jahrhunderts begannen dann volksthümliche Dichter den Kampf mit dem klassischen Zopf, und für Shakespeare wurde der Weg geebnet — freilich nur zu *allmählichem* Vorwärtsdringen. Einzelne Stücke mufsten Bahn brechen, zunächst die grofsen Tragödien, aber seltsamerweise unter ihnen nicht Hamlet, der in Deutschland so glorreich die Schlacht gewonnen hatte, dem in Schweden überdies die lokale Verwandtschaft zur Seite stand.

1813 erschien *Macbeth* mit starker Anlehnung an Schiller's Bearbeitung übertragen durch den rühmlichst bekannten Erich Gustav Geijer, Professor der Geschichte zu Upsala (1783—1847). Diesem folgte *Othello*, von Carl August Nicander, Literat und verdienstvollem Dichter romantischer Färbung (1799—1839), welcher auch 'Die Räuber' und 'Die Jungfrau von Orleans' übersetzte. Zwischen 1820 und 1840 erschienen ferner: *König Lear*, von Johann Sundblad, als Professor der römischen Literatur zu Lund gestorben 1820; *Romeo und Julia*, von Friedrich August Dahlgren, Beamter im Cultusministerium; *Antonius und Cleopatra*, *König Richard II.*, *Die lustigen Weiber von Windsor*, von Johann Heinrich Thomander (1798—1865), Bischof zu Lund; *Julius Cäsar*, *Der Kaufmann von Venedig*, von Georg Scheutz, Publicist und Mechaniker, gestorben 1873. Um die Mitte der fünfziger Jahre lieferte Nils Arfwidson eine leidlich dürftige Bühnenbearbeitung des *Kaufmann von Venedig*[1]) und einen minder gelungenen *Hamlet*, welche jedoch beide auf den schwedischen Bühnen eingebürgert sind.

Die erste schwedische *Gesammtübersetzung der dramatischen Werke Shakespeare's* veröffentlichte (1848—1851) Carl August Hagberg, weiland Professor der Aesthetik und der neuern Literatur zu Lund, gestorben 1864. Dieselbe, durch grofse Worttreue verdienstlich, erschien in 2 Ausgaben, mittel 8° und klein 8° (1861, billiger) zu Lund bei C. W. K. Gleerup; beide Ausgaben umfassen 12 Bände.

Im Auftrage desselben Verlegers ist gegenwärtig Wilhelm Bolin, Professor und Bibliothekar an der kaiserlichen Alexander-Universität zu Helsingfors, mit der Bearbeitung eines für den skandinavischen

---

[1]) In unserer Bibliothek befindlich.

Norden bestimmten '*Bühnen- und Familien-Shakespeare*' beschäftigt, wobei er auch die vorhandenen deutschen Bühnenbearbeitungen zu Rathe zieht. Der Druck des Werkes, welches illustrirt erscheinen soll, wird sehr bald beginnen; es ist auf 30 Stücke berechnet und wird *nicht* enthalten: Verlorene Liebesmüh, Die beiden Veroneser, König Heinrich VI. Theil 1, Titus Andronicus, Timon von Athen, Troilus und Cressida. *G. V.*

---

## III. Zu Antonius und Cleopatra.

In Akt V Scene 2 besucht Octavius Cæsar als Sieger die gefangene Cleopatra; sie demüthigt sich knieend und überreicht ihm ein Verzeichnifs über ihr Gold und Geschmeide, indem sie für dessen Vollständigkeit den Schatzmeister Seleucus zum Zeugen aufruft. Seleucus erklärt dagegen, dafs mindestens die Hälfte der Kostbarkeiten verschwiegen sei, und nun ergiefst Cleopatra auf ihn die volle Schale ihres unbändigen Zorns. Zu diesen Vorgängen bemerkt Hermann Freiherr von Friesen (Shakspere-Studien III, 257): 'Cleopatra's Haltung gegenüber dem Imperator ist von der feinsten Klugheit. Ihre Unterredung mit ihm ist ein Muster in dieser Beziehung, und *die Comödie, welche sie mit Seleucus spielt, ist ein Meisterstreich. Wiewohl kein positiver Beweis dafür anzugeben ist, kann man nicht einen Augenblick bezweifeln, dafs sie ihren Diener zu dieser scheinbar verrätherischen Aussage angestellt hatte, um Octavianus zu täuschen und ihn sicher darüber zu machen, dafs sie von ihrem Vorsatze, sich das Leben zu nehmen, zurückgekommen sei. Denn von dem Augenblicke an, wo sie die entschiedene Absicht des Imperators kannte, sie als Gefangene im Triumph aufzuführen, stand ihr Entschlufs fest, sich das Leben zu nehmen.* Wozu auch überhaupt die Uebergabe eines Verzeichnisses ihrer Schätze an Octavianus und die Aufrufung des Seleucus zur Bezeugung ihrer gewissenhaften Angabe?'

Diese Ansicht, dafs der Diener die Herrin Lügen strafe, *im Einverständnifs mit ihr*, ist meines Wissens völlig neu; sie wäre von besonderem Gewicht für die Darstellung, weil dann Cleopatra und Seleucus die Aufgabe hätten, dem Zuschauer ihr abgekartetes Einverständnifs klar zu machen, während es doch dem klugen Cæsar verborgen bleiben müfste. Ich möchte aber der Friesen'schen Auffassung nicht beitreten, weil sie mir allzukünstlich erscheinen will.

Ganz einfach dem scenischen Verlauf folgend sagt Gervinus: 'Nicht so schnell ist *sie* (Cleopatra) entschlossen, dem wirklich Gestorbenen (Antonius) zu folgen; sie hat noch Rettungspläne; sie versteckt noch Schätze vor Cäsar und verhehlt sie ihm mit dreister Lüge in's Antlitz; erst da sie Gewifsheit hat, dafs sie dessen Triumphzug schmücken soll, gibt auch sie sich den Tod.' Diese Gewifsheit erhält aber Cleopatra durch Dolabella erst im Moment vor Cäsar's Eintritt bei ihr; sie müfste also, wenn wir Friesen's Annahme folgten, 'die Comödie, welche sie mit Seleucus spielt,' von langer Hand her vorbereitet haben, und zwar *ehe* sie wufste, dafs Cäsar sie im Triumph aufführen wolle, dafs er persönlich bei ihr erscheinen werde.

Den thatsächlichen Hergang berichtet Plutarch[1]), die Quelle Shakespeare's, folgendermafsen: 'Cleopatra änderte den Ton und suchte Cäsar's Mitleid zu erregen, dafs es den Anschein hatte, als hinge sie auf's Aeufserste am Leben. Zum Schlufs gab sie ihm ein Verzeichnifs von ihren Schätzen. Als aber Seleucus, einer der Aufseher, sie beschuldigte, Einiges zu verhehlen, sprang sie auf, ergriff ihn bei den Haaren und versetzte ihm viele Schläge in's Gesicht. Und wie Cäsar lächelte und dazwischentrat, sagte sie: Ist es nicht schrecklich, Cäsar, wenn Du mich gewürdigt hast, mich in meinem Elend zu besuchen und mit mir zu sprechen, dafs meine Sklaven mich anklagen, weil ich einigen Frauenschmuck bei Seite gebracht, nicht für mich, die Unselige, sondern um der Octavia und Deiner Livia eine Kleinigkeit zu schenken und durch sie Dein Mitleid zu gewinnen? Cäsar freute sich über diese Worte, in dem Glauben, dafs sie um jeden Preis ihr Leben retten wollte. Er sagte defshalb, er überlasse ihr die Sachen und werde sie auch sonst über alle Erwartung behandeln, und damit ging er fort, meinend, sie getäuscht zu haben, während vielmehr er der Getäuschte war.' Hier fehlt jede Andeutung eines Einverständnisses zwischen Cleopatra und Seleucus; man möchte sagen: durch den Ton des Berichts wird sogar eine solche Nebenvermuthung ausgeschlossen. Shakespeare hat nun, meines Erachtens, ganz einfach den Hergang mit einer oft wörtlichen Treue aus seiner Quelle übernommen, wie er das häufig und besonders in *diesem* Stück mit einer Reihe von Scenen that — auch solchen, die weit weniger in das dramatische Räderwerk eingreifen (z. B. III, 1; IV, 3).                                        *G. V.*

---

[1]) Cf. Shakespeare's Dramatische Werke, herausgegeben durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft XI, 4. 18.

---

## IV. Zu 'Ende gut, Alles gut' und dem 'Kaufmann von Venedig'.

(Aus einem Schreiben an den Herausgeber.)

Erlauben Sie dem vielleicht jüngst eingetretenen Mitgliede der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Ihrem vortrefflichen Sendschreiben in Bd. VII des Jahrbuchs einen kleinen Nachtrag zu versuchen. Gewiſs sehr richtig haben Sie als Grundgedanken des Stückes 'Ende gut, Alles gut' das psychologische Problem bezeichnet, ein echt weibliches Wesen darzustellen, welches in die Lage kommt, um den Geliebten werben zu müssen, und welches dennoch dabei in keiner Weise das Wesen und die Würde des weiblichen Charakters verletzt. Sie kommen aber von hier aus auf die Idee einer engen Verwandtschaft mit der Zähmung der Widerspänstigen und nehmen an, daſs diesem Stücke gegenüber die Umkehr des natürlichen Verhältnisses zwischen Mann und Weib in der Werbung um Liebe poetisch verklärt und gerechtfertigt werden solle. Werfen wir nun überhaupt den Blick zurück auf andere in der Zeitfolge vorangehende Stücke, so finden wir für unsere Helena ein Seitenbild schon in der Julia der beiden Veroneser, welche ebenfalls ein dem Geliebten nachgehendes Mädchen ist, jedoch nur die früher schon besessene Liebe wieder zu erringen bemüht ist. Ein anderes Seitenstück ist die Viola in 'Was ihr wollt', welche bei dem Suchen nach dem Bruder in die Nähe eines Mannes geräth, zu dem sie bald in heftiger aber hoffnungsloser Liebe entbrennt. Werfen wir nun aber unsern Blick vorwärts auf das nächstfolgende Lustspiel, welches der Kaufmann von Venedig ist, so finden wir hier ein schroffes und vollständiges Gegenstück in der Situation des weiblichen Hauptcharakters. Gegenüber der mit Willensstärke und Thatkraft um den geliebten Mann werbenden Helena erscheint völlig macht- und willenlos die Portia, welche nur umworben werden darf, welche durch Eid und Testament verpflichtet ist, nicht die geringste Einwirkung auf die Freier auszuüben, sondern sich jeder Entscheidung des Schicksals bei der Wahl unter den drei Kästchen zu unterwerfen, kurz, welche zu dem unverbrüchlichen Schweigen verurtheilt ist, das sie zu der Klage treibt: ein Mädchen habe gar keine Zunge, nur Gedanken. Mit dem eigenen Wort Shakespeare's ausgedrückt gipfelt die Verwandtschaft und der Gegensatz der beiden Stücke in dem Worte '*wählen*'. Denn Helena erhält auf die von ihr gestellte Bedingung:

Zum Gatten dann mit königlicher Hand
Gieb mir wen ich verlang' aus deinem Land,

die Bewilligung:

Blick um dich, schönes Kind: die junge Schaar
Von Edelleuten hab' ich zu vergeben,
Dir steht die *Wahl*, die Weig'rung keinem frei.

Portia dagegen mufs seufzen: 'O über das Wort *wählen*, ich darf weder ‚wählen wen ich möchte, noch abweisen wer mir ‚mifsfällt.' Auf den ersten Anblick erscheint hierbei natürlich die Aufgabe der Helena viel interessanter, indessen brauchen wir nicht erst auszuführen, wie der Dichter gerade den Act der Wahl zu verklären verstanden hat, und noch weniger, wie in dem passiven Charakter und Schicksal der Portia durch das Einfügen des Shylock eine Wendung hervorgerufen wird, welche sie auf dem Höhepunkte der Intelligenz, That- und Willenskraft zeigt. Im Folgenden wollen wir neben einander stellen, was uns das Verwandte in beiden Stücken zu sein scheint:

| Der königliche Kaufmann *Antonio* ist schwermüthig trotz seines Reichthums | Der *König* von Frankreich ist krank trotz aller medicinischen Weisheit |
|---|---|
| lebt trüb, trotz seiner vielen treuen Freunde. | lebt einsam, nachdem er alle Aerzte entlassen. |
| *Bassanio*, der Arme, | *Helena*, die niedrig geborene, |
| der sein Vermögen aufgebraucht hat, | die ihren Vater, den berühmten Arzt verloren, |
| hat sein Herz entzündet durch den Anblick der überreichen *Portia*, | hat in ihrem Herzen nur das Bild des vornehmen Grafen *Bertram*, |
| welche von unzähligen Freiern bestürmt wird, | der noch nicht an Liebe denkt, |
| aber weder wählen noch abweisen darf. | sondern sich nach Waffenthaten sehnt. |
| *Bassanio* sucht Geld zu borgen, | *Helena* sucht nach einem Plane |
| um nach Belmont zu reisen, | nach Paris zu reisen, |
| dort das gegebene Räthsel zu lösen, | die Heilung des Königs zu versuchen |
| mit dem geliehenen Gelde würdig aufzutreten, | mit der von dem Vater hinterlassenen Anweisung, |
| trifft das richtige Kästchen | heilt den König, |
| von den andern scheinbar glänzendern, | wählt unter den Edeln den wenig bekannten Bertram, |
| wird mit der Geliebten verbunden, | wird mit dem Geliebten verbunden, |
| muss sie aber vor dem Beilager verlassen, | wird aber vor dem Beilager fortgeschickt |
| um eine scheinbar unlösbar gewordene Verpflichtung zu lösen. | mit der Aufgabe, eine scheinbar unlösbare Verpflichtung zu erfüllen. |
| *Antonio* ergiebt sich in sein Schicksal. | Der *König* zürnt dem Bertram und vergifst. |
| *Portia* fasst die Idee, den Antonio zu retten | *Helena* fafst die Idee, den Bertram vor den Kriegsgefahren zu retten |

| und ihn aus der Todesgefahr zurückzubringen, | und die Heimkehr möglich zu machen, |
| --- | --- |
| macht die heitere Reise mit Nerissa, | macht die beschwerliche Pilgerfahrt ganz allein, |
| übernimmt die Rolle des Bellario in Verkleidung, | schiebt sich unter an Stelle der Diana im Dunkel der Nacht, |
| erbittet zum Andenken einen Ring, | erbittet zum Andenken einen Ring, |
| (den Bassanio bei der Verlobung erhalten als Zeichen, dafs er jetzt der Herr ist), | (den Bertram trägt als Zeichen des Adels, den er zum Vorwand der Verschmähung genommen), |
| sieht den Mann wieder mit seinen Freunden | sieht den Mann wieder vor dem König und den Edeln |
| in ihrem Hause | im Hause ihrer Pflegemutter |
| noch als Jungfrau nach der Hochzeit, | als Frau und Mutter vor der öffentlichen Anerkennung, |
| dem Manne fehlt der Ring, | dem Manne fehlt der Ring, |
| den er als Andenken und | den er als Andenken und |
| für geleisteten Dienst verschenkt hat, | für genossene Gunst verschenkt hat, |
| den er wegleugnen möchte, aber zu ehrlich ist, | den er aber wegzuleugnen versucht, |
| sie überführt ihn durch Vorzeigung des Rings | sie überführt ihn durch Vorzeigung des Rings |
| und schwört nur bei dem Besitzer des Rings zu schlafen. | und beweist, dass sie den Ring in seinem Bett erhalten. |
| Aussöhnung, | Aussöhnung, |
| Ausstattung der *Nerissa* und *Jessica* | Ausstattung der *Diana*. |

Abgesehen von der frappanten Aehnlichkeit so vieler Züge, die sich im Einzelnen noch ausmalen liefse, dürfte diese Betrachtung der ganzen Anlage des die Portia betreffenden Theils im 'Kaufmann von Venedig' wohl dazu beitragen, die Ansicht über das Ganze aufzuklären und die Verbindung der beiden Geschichten zu beleuchten, die Shakespere in seinen Quellen getrennt vorgefunden hatte.

Coburg, 1. Nov. 1876. *Th. Bruns.*

# Shakespeare-Bibliographie



## 1875 und 1876.

(Mit Nachträgen zur Bibliographie seit 1864 in Band I, II, III, V, VI, VIII und X des Jahrbuches.)

Von

**Albert Cohn.**

---

Es wird in Erinnerung gebracht, dass die 'Bibliographie' Recensionen und Anzeigen von Büchern, Theaterberichte, bildliche Darstellungen und musikalische Werke im Allgemeinen nicht verzeichnet. Nur ausnahmsweise finden Arbeiten dieser Art Aufnahme.

---

## I. ENGLAND und AMERICA.

### a. Texte.

Works. The Text revised by the Rev. Alexander Dyce. Third edition. Vol. II—IX. London, Chapman, 1876. 8vo. Vol. II, pp. 430. III, 530. IV, 536. V (?) VI, 710. VII, 770. VIII, 468. IX, (?)

Dramatic Works. Edited by S. W. Singer. With a life by W. Watkiss Lloyd. New edition. Vol. II—X. London, Bell & Son, 1875. 12mo. II, pp. 500. III and IV, pp. 480. V, pp. 420. VI, pp. 538. VII, pp. 442. VIII, pp. 466. IX, pp. 486. X, pp. 466.

The Works of Shakspere. With Notes by Charles Knight [Wrapper: Virtue's Imperial Shakspere, edited by Charles Knight with illustrations by Cope, Leslie, Maclise, E. M. Ward, W. P. Frith, H. S. Marks and others] Parts 1—39, forming Vol. I, complete, pp. 810, and Vol. II, pp. 1—750 Charles Knight's Biography of Shakspere [Wrapper: Supplement to the Imperial Shakspere]. Parts 1, 2. — London, Virtue & Co. [1875—76] folio- 'Sold to Subscribers only.'

Complete Works. The text regulated by the Folio of 1623 with readings from former editions, a history of the stage, a life of the poet, and an introduction to each play. To which are added glossarial and other notes, by Knight, Dyce, Douce, Collier, Halliwell, Hunter, and Richardson. Windsor

edition. With steel-engravings. 8 vols. Philadelphia, Porter & Coates, 1876. 16mo.

— [The same text] Falstaff edition. 4 vols. Ibid., id., 1876. cr. 8vo.

Works. Stratford edition, edited by Charles Knight. New edition. 6 vols. London, Ward & Lock, 1875. 12mo.

Works. Edited by C. and M. C. Clarke. Illustrated from the Boydell Gallery. Library edition. 4 vols. London, Bickers, 1875. 8vo.

The Plays and Poems of William Shakespeare. Edited by Thomas Keightley. Boston, Ticknor & Fields, 1866. 8vo. pp. 943.

Works. With life, glossary &c. Reprinted from the early editions and compared with recent commentators. Red-line edition. London, Warne, 1875. 8vo.

Complete Works. Excelsior edition. Edinburgh, Nimmo, 1875. Roy. 8vo.

The Fireside Shakespeare. The complete Works of W. S., with a full and comprehensive life; a history of the early drama; an introduction to each play; the readings of former editions; glossarial and other notes, &c. from the works of Collier, Knight, Dyce, Douce, Halliwell, Hunter, Richardson, Verplanck, and Hudson. Edited by Geo. Long Duyckinck. With 40 illustrations, photo-lith. from steel-plates after Northcote, Wigfall, and others. Philadelphia, C. H. Davis & Co. 1876. 8vo. pp. CXV—968.

A new and complete edition of the Works of Shakespeare, comprising his plays and poems, a history of the stage, an introduction to each play, and 20,000 corrections on former editions from his recently discovered manuscript of 1632. With 83 illustrations. Brooklyn, D. S. Holmes, 1876. Roy. 8vo. pp. 1150.

Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, and Tragedies. Published according to the true original copies. London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623. In reduced facsimile by a photographic process. With an introduction by J. O. Halliwell-Phillipps. London, Chatto and Windus, 1875. 8vo. pp. 402.

The Dramatic Works of Shakespeare. With biographical introduction by Henry Glasford Bell. Also, a complete index and glossary. 6 vols. London, Glasgow and Edinburgh, William Collins, Sons & Co. 1875. 8vo.

A reprint of the edition published in 1865 by Porteous brothers, Glasgow.

Dramatic Works, edited by Charles Knight. Redline edition. London, Routledge, 1875. 8vo. pp. 1080.

Dramatic Works. With 370 illustrations by the late Frank Howard, and with explanatory notes, parallel passages, historical and critical illustrations, a copious glossary, biographical sketch, and indexes. London, Nelson, 1876. 8vo. pp. 1410.

Plays. Edited and annotated by Charles and Mary Cowden Clarke. Illustrated by H. C. Selous. Vol. I. Comedies. London, Cassell, 1875. 4to. pp. 708.

Select Plays. (Clarendon Press Series) As You Like It. Edited with notes, &c. by William Aldis Wright. Oxford, Clarendon Press, 1876. 8vo. min. pp. 196.

Select Plays (Clarendon Press Series) King Lear, edited with notes &c. by William Aldis Wright. Oxford, Clarendon Press, 1875. 8vo. min. pp. 210.

Select Plays. Rugby edition [for the use of Rugby school] King Lear. With notes by Charles E. Moberly. Rugby, Billington, 1876. 12mo. pp. 150.

Cumberland's British Theatre. The following plays of Shakespeare have been republished in this series between 1864 and 1872, all 'with remarks by D.—G. [George Daniel.]: As You Like it; Cymbeline; Hamlet; K. Henry VIII.; K. John; K. Lear; Measure for Measure; The Merchant of Venice; Much Ado about Nothing; Othello; K. Richard III.; Romeo and Juliet; The Taming of the Shrew; The two Gentlemen of Verona; The Winter's Tale.

Dramatic Works. Adapted for family reading by Thomas Bowdler. New edition, with steel-engravings. London, Griffin, 1876. 8vo.

The Boudoir Shakespeare. Carefully prepared for reading aloud, freed from all objectionable matter, and altogether free from notes. Edited by Henry Cundell. Vol. I. Cymbeline, The Merchant of Venice. London, Sampson, Low & Co., 1876. 12mo. pp. 283.

---

Shakespeare's Tragedy of Antony and Cleopatra, arranged for representation in four acts. By Charles Calvert, Prince's Theatre, Manchester. Edinburgh, Schenck and M'Farlane, n. d. [1866?] 8vo.

Shakespeare's Tragedy of Antony and Cleopatra. Arranged and adapted for representation by Andrew Halliday. First performed at the Theatre Royal Drury Lane, on the 20th of September, 1873. London, Tinsley brothers, 1873. 8vo. pp. VIII—64.

Julius Caesar. Edited by W. J. Rolfe. With notes and engravings. New-York, Harper broth., 1872. 16mo. pp. 189.

Comedy of Errors. By &c. (As performed at the Theatre Royal Drury Lane, on Saturday, Sept. 22nd, 1866) London, Lacy, n. d. [1866] 12mo. pp. 38. Lacy's acting ed. No. 1066, vol. 72.

Coriolanus: A Tragedy in five acts. By William Shakespeare. With an illustration and remarks by D. G. (Characters: Theatre Royal Drury Lane, 1824), London, Lacy, n. d. [1872] 12mo. pp. 57. French's [late Lacy's] acting ed. No. 1424, Vol. 95.

Cymbeline, King of Britain. A play, in five acts. By William Shakespeare. (As performed at the Drury Lane Theatre on Monday, Oct. 17th, 1864) London, Lacy, n. d. [1865] 12mo. pp. 86. Lacy's acting ed. No. 950, Vol. 64.

Hamlet; An Opera in seven parts, the Libretto by Michel Carré and Jules Barbier, the Italian version by Achille de Lauzières. The Music by Ambroise Thomas. Edited and translated into English by Thomas J. Williams. As represented at the Royal Italian Opera, Covent Garden. London, printed by J. Miles & Co. [1869]. 8vo. pp. 62.

Henry IV, Part I. A fragment of a hitherto unknown edition has passed into the hands of Mr. Halliwell, who calls it a 'unique fragment of the earliest edition.' The head-line is 'The Hystorie of Henry the Fourth'. See Mr. Halliwell's 'Catalogue of Shakespeare-Study Books' London 1876. 8vo. p. 18. — 'The text of this fragment preserves a word which has been accidentally omitted in all the subsequent editions. It is not in other respect of critical importance, but it is something at this late day to restore even

a single word to the text of Shakespeare.' Athenæum 1875, No. 2464, Jan. 16, p. 85.

Henry IV, Part II. The second part of Henry the fourth. Arranged for representation by Charles Calvert, and produced under his direction at the Prince's theatre Manchester, September, 1874. Manchester 1874. 8vo. min.

King Henry IV, Part II. An historical play, in five acts. By William Shakespeare. (As performed at the Theatre Roy. Drury Lane, on Saturday Oct. 1st, 1864) London, Lacy, n. d., [1865] 12mo. pp. 71. Lacy's acting ed., No. 947, Vol. 64.

King Henry V. arranged for, and produced at the Prince's Theatre Manchester, by Charles Calvert. Manchester 1872. 8vo.

King Henry VIII. Edited by W. J. Rolfe. With engravings. New York, Harper broth., 1871. 16mo. pp. 210.

King Henry VIII. With introduction and notes by William Lawson. Glasgow, Collins, 1875. 12mo.

Tragedy of King Lear. With introduction and notes by Dr. W. B. Kemshead. Glasgow, Collins, 1875. 12mo.

Shakespeare's Macbeth: with the chapters of Holinshed's 'Historie of Scotland' on which the play is based. With notes, &c. by Walter Scott Dalgleish. Second edition. London, Nelson & Sons, 1866. 8vo.

Macbeth, arranged for dramatic reading, with short sketches of some of the omitted scenes, by Lin Rayne. London, Bosworth, 1868. 12mo.

Tragedy of Macbeth. With notes by S. Neil. Glasgow, Collins, 1876. 12mo.

The Merchant of Venice, by William Shakspere. Arranged for representation at the Prince's Theatre, Manchester, by Charles Calvert. Manchester, A. Ireland & Co., 1871. 8vo.

The Merry Wives of Windsor. A Comedy, in five acts. By William Shakespeare (Characters: Theatre Roy. Covent Garden, Monday, September 7th, 1840) London, Lacy, n. d. [1865.] 12mo. pp. 72. Lacy's acting ed., No. 925. Vol. 62.

Merry Wives of Windsor. A most pleasant and Excellent Conceited Comedye of Syr John Falstaffe and the Merrie Wives of Windsor. London 1602. 4to. Facsim. by E. W. Ashbee 1866. 4to.

This is not the facsimile edition in Mr. Halliwell's series.

Midsummer Night's Dream. The Merry conceited Humors of Bottom The Weaver. As It hath been often publikely Acted by some of his Majesties Comedians, and lately, privately, presented, by several apprentices, for their harmless recreation, with Great Applause. London Printed, for F. Kirkman and H. Marsh, at the Io. Fletcher's Head, on the backside of St. Clements, and the Princes Arms in Chancery Lane nere Fleetstreet. 1661. 4to. 14 ff.

Ashbee's Occasional Facsimile Reprints. (Limited to 100 copies of each.) XIII. 'The Humors of Bottom the Weaver.' From the Original, printed at London in 1661. London: Printed for Subscribers only 1871. 4to.

Othello, the Moor of Venice, a tragedy in five acts by William Shakespeare. Arranged for the 'London Dramatic Company' by William Aitken. London, Ballard, 1869. 8vo.

Shakespeare's Tragedy of Othello, the Moor of Venice, as produced by Edwin Booth. Adapted from the text of the Cambridge Editors, with

introductory remarks, &c. By Henry L. Hinton. New York: Hurd and Houghton [1869]. 8vo. pp. 96.

Booth's Series of Acting Plays, No. 8.

OTHELLO: A tragedy in five acts, by William Shakspeare. The Italian version as performed by Signor Salvini and his Italian company, at the Drury Lane Theatre. [English and Italian.] London, Clayton & Co., printers, 1875. 8vo. pp. 135.

Shakespeare's PERICLES Act V, Sc. 1 [in English with a translation in Greek verse.]

Gaisford Prize: Greek Tragic Iambics, recited in the Theatre, Oxford, June 8, MDCCCLXIV. By Evelyn Abbott. Oxford: T. and G. Shrimpton 1864. 8vo. pp. 10. (the last blank).

KING RICHARD II. A tragedy, in five acts. By William Shakespeare. (As performed at the Royal Princess's Theatre, on Thursday, March 12th, 1857.) London Lacy, n. d. [1868.] 12mo. pp. 68. Lacy's acting ed. No. 1149, Vol. 77.

A Tragedy of KING RICHARD THE SECOND, concluding with the Murder of the Duke of Gloucester at Calais. A composition anterior to Shakespeare's tragedy on the same reign, now first printed from a contemporary manuscript. London 1870. 8vo.

The tragedy of KING RICHARD THE SECOND. Edited, with notes, by Wiliam J. Rolfe. New York, Harper broth., 1876. 16mo pp. 225.

ROMEO E GIULIETTA. An Opera in five acts, the Music by Gounod. The English Libretto by H. B. Farnie. As represented at the Royal Italian Opera, Covent Garden. London, J. Miles & Co., n. d., [1867]. 8vo. pp. 76.

ROMEO AND JULIET; or the shaming of the true! An atrocious outrage. Perpetrated at Oxford, by the St. John's College amateurs, during commemoration, 1868. Oxford, T. and G. Shrimpton, 1868. 8vo.

THE TAMING OF THE SHREW. Katharine and Petruchio. A comedy, in three acts. Altered by David Garrick, from the Taming of a Shrew by William Shakespeare. With illustrations by R. Cruikshank. (Characters: Covent Garden 1838. Olympia, April 1864. Surrey, April 1864. Marylebone, April 1864). London, Lacy, n. d. [1865]. 12mo. pp. 41. Lacy's acting ed. No. 926, Vol. 62.

THE TEMPEST; in phonetic spelling. An offering to the Shakspere Tercentenary Festival.

The Phonetic Journal. London. Vol. XXIII, No. 17, April 23, 1864.

THE TEMPEST. With notes by D. Morris. Glasgow, Collins, 1875. 12mo.

THE TEMPEST of Shakespeare. Edited by J. Surtees Phillpotts. London, Rivingtons, 1876. 12mo. pp. 118.

'Privately published for immediate use,' in 1870.

A WINTER'S TALE. By William Shakespeare. Arranged for representation at the Prince's Theatre, Manchester, by Charles Calvert. Manchester, John Heywood, n. d. [1869?] 8vo.

THE TWO NOBLE KINSMEN by Shakespeare and Fletcher, ed. by Rev. Walter W. Skeat. (Pitt Press Series.) Cambridge, University Press, 1875. 12mo. pp. 184.

MUCEDORUS [from the original edition of 1598, collated with that of 1610].

A select collection of old English plays, originally published by Robert Dodsley in the year 1744. Fourth edition, by W. Carew Hazlitt. Vol. VII. London 1874. 8vo. pp. 199—260.

THE POEMS of William Shakspeare. Philadelphia, Porter & Coates, n. d. [1870?] 32mo.

SONGS AND SONNETS. Illustrated by John Gilbert. (Choice Series). London, Low, 1875. 12mo. pp. 56.

SONGS, selected from his Poems and Plays. London, Virtue, 1875. Square 16mo.

## b. SHAKESPEARIANA.

A. (M.) The Shakspeare Memorial Library, Birmingham [Catalogue].

Athenæum 1876, No. 2546, Aug. 12, p. 209. — Ib. No. 2547, Aug. 19, p. 241, by A. R. S. — Ib. No. 2548, Aug. 26, p. 269, by A. M.

'Abraham' — 'Abron' — 'Auburn'. A Shakespearian excursus.

The Catholic World 1873, May, pp. 234—41.

The Romance of Kynge Apollyn of Thyre. Reproduced in Facsimile by E. W. Ashbee, from the unique original printed by Wynkyn de Worde, 1510, in the library of his Grace the Duke of Devonshire. London 1870. 4to.

APPLEBY (John). The Drama. Shakespeare. A Bust.

Le Circe, and other poems, with notes. By John Appleby. London, 1873, 8vo. pp. 40—41, 85.

The authenticity of Shakespeare's plays.

Sunday Republican (Philadelphia) 1874, July 28, &c. 11 articles.

AXON (William E. A.). Shakspearian forgeries of W. H. Ireland.

Notes & Qu. 1876, Aug. 19, p. 160. — Ibid. Sept. 9, p. 113, by B. B.

BARDSLEY (Charles W.). Hamnet Shakespeare.

Notes & Qu. 1876, June 10, p. 461. — Ibid. July 19. p. 91, by John E. Bailey, another notice by Vigorn, another by E. Leaton Blankinsopp, and another by Crowdown. — Ibid., Aug. 19, p. 156, by A. H. — Ibid. Dec. 9, p. 475, by R. S. Charnock.

BEALE (J.). Hamlet, Act I, sc. 3 'Are of a most select and generous *chief*'.

Notes & Qu. 1875, Sept. 4. p. 182. Ibid. 1876. Feb. 19, p. 143, by W. Whiston. — Ibid.. June 3, p. 444. by J. Beale.

BEALE (J.). Tempest, Act III, sc. 1. '*Busyless.*'

Notes & Qu. 1876, July 8, p. 25. — Ibid., by John Bullock. — Ibid. Aug. 5, p. 104. — Ibid. Aug. 19, p. 143, by J. Beale. — Ibid. Sept. 2, p. 185, by R. S. Charnock. — Ibid. Sept. 16, p. 226, by Jabez, and another notice by J. Beale. — Ibid. Oct. 14, p. 302, by Jabez, and another notice by J. Beale.

The Beauties of Shakspere [Portraits]. With 52 engravings by W. G. Standfast. London, Dicks, n. d. [1875?] 8vo.

BELLAMY, G. SOMERS. The new Shakspearean dictionary of quotations. With marginal classification and references. London, Charing Cross Publishing Company, 1874. 8vo. pp. 292.

BIGELOW (Horatio R.). Hamlet's insanity. Reprinted from the Chicago Medical Journal, Sept. 1873. 8vo. pp. 7.

Birmingham Shakespeare Reading Club, established 1866. Rules revised and adopted at a special meeting, held March 6th, 1871. Birmingham, Wm. Hodgetts, n. d. [1871?] 32mo.

Blair (David). Hamlet and Mary Queen of Scots.
Notes & Qu. 1875, Apr. 24, p. 321.

[Boston Public Library] Superintendent's [Mr. Justin Winsor] Monthly Reports No. 55—62, January to August 1875: The Shakspeare Quartos before 1623. — No. 63—69, September 1875 to March 1876: The Shakespeare Quartos 1623 to 1709. — No. 69—72, March to June 1876: Shakespeare's Poems, early editions. — No. 73—77, July to November 1876: Shakespeare's Spurious and Doubtful Plays. — No. 78, Dec. 1876: Shakespeare Quartos in the British Museum. — *See* Jahrbuch X, p. 389.

Bouchier (Jonathan). Twelfth Night, Act V, sc. 1 '*Will you help*' [?]
Notes & Qu. 1875, Feb. 6, p. 104.

Boydell Gallery. The Gallery of Illustrations for Shakespeare's Dramatic Works, originally projected and published by John Boydell. Reduced and re-engraved by the heliotype process, with selections from the text. Edited by J. Parker Norris. Philadelphia, Gebbie & Barrie, 1874. 4to.

Brindley (J. M.). England's Bard, a poem.
Roscian Dramatic Club [Birmingham] The annual Shakespeare festival, April 25, 1872. 8vo.

Brindley (John Major). England's Bard. A poem written on the 300th anniversary of the birth of Shakespeare.
Robin Hood's Last Shot, and other poems. By John Major Brindley. Birmingham, Cornish brothers, n. d. 8vo. min. [1874?] pp. 22—27.

Brooke (Christopher). The Ghost of Richard the third.
The complete Poems of Christopher Brooke for the first time collected and edited, with memorial introduction and notes. By Alex. B. Grosart. London 1872. 8vo. Vol. 4 of Miscellanies of the Fuller Worthies' Library.
Brooke's poem, founded upon Shakespeare's play, was first printed in 1614. Reprinted with an introd. and notes by J. P. Collier, for the Shakespeare Society, 1844.

Brown (H.). Shakespeare and Drummond of Hawthornden.
Notes & Qu. 1876, Oct. 28, p. 345.

Brown (Rawdon). The Original of Shakespeare's Othello.
Academy 1875, Jan. 9, p. 16. — Ibid. Feb. 20, p. 194, by Edward H. Pickersgill.

Browne (C. Elliot). All's Well, Act I, sc. 3 '*Chairbonne . . . poisson*'; Act IV, sc. 2 'With what a dash and *scar* shall we be read'.
Notes & Qu. 1876, Feb. 19, p. 144; June 3, p. 444.

Browne (C. Elliot). King Henry IV., Part II, Act III, sc. 2 '*Accommodated*'.
Notes & Qu. 1876, Feb. 19, p. 144.

Browne (C. Elliot). Notes on Hamlet attributed to the Earl of Rochester [in: The Poetical Works of that witty Lord John Earl of Rochester London, 1761].
Athenæum No. 2475, Apr. 3, 1875, p. 458.

Browne (C. Elliot). Early allusions to Shakspeare.
Athenæum No. 2482, May 22, 1875, p. 687, and ibid. No. 2507, Nov. 13, 1875, p. 640.

Browne (C. Elliot). Gayton's allusions to Shakspeare and the early stage [in Edmund Gayton's *Pleasant Notes upon Don Quixote.* London 1654.]

Notes & Qu. 1875, Feb. 27, p. 161.

Browne (C. Elliot). Was there a Pre-Shakspearian Hamlet?

Notes & Qu. 1875. Nov. 27, p. 421.

Browne (C. Elliot). Notes on Shakspeare's names. 1, II, III.

No. I Athenæum 1876, No. 2543, July 22, p. 112—13. No. II, ib. No. 2544, July 29, p. 147—48. No. 2545, Aug. 5, p. 177, by W. C. S. No. III, ib. No. 2553, Sept. 30, p. 432—33.

Browne (C. Elliot). Othello and Sampiero.

Athenæum No. 2499, Sept. 18, 1875, p. 371. — Reprinted in Notes & Qu. 1875, Sept. 25, p. 259. — Another version of the story in the *Memoirs of Corsica*, London 1768; Notes & Qu. 1875, Oct. 23, p. 325.

Browne (C. Elliot). Cleveland's allusions to Shakspeare [quoted from his '*Works*'. London 1687.]

Notes & Qu. 1876, June 3, p. 444.

Browne (C. Elliot). The dialect of Shakspeare's country.

Notes & Qu. 1876, July 29, p. 83.

Browne (C. Elliot). Shakspeare's Books.

Athenæum, No. 2462. Jan. 2, 1875, p. 19.

Browne (C. Elliot). Early Shakspeare Criticism: Abraham Wright's Commonplace Book [in the volume of 'Historial Papers' edited for the Roxburghe Club by Bliss and Bandinel, 1846 — from A. W.'s Manuscript said to contain early and original criticisms on Shakespeare, one of which is given: 'Othello, by Shakspeare'.]

Notes & Qu. 1876, July 8, p. 28.

[Browne, C. F.] Artemus Ward: his visit to the tomb of Shakespeare. London, published at 84, Fleet Street, n. d. [1870?] 8vo.

Bryant (William Cullen). Shakespeare.

Orations and Addresses. By William Cullen Bryant. New-York 1873. pp. 369—78.

C. (J.). Cymbeline, Act I, sc. 6 '. . . and the rich *crop* of sea and land.'

Notes & Qu. 1876, Sept. 2, p. 185. — Ibid. Sept. 16, p. 226, by F. J. Furnivall.

C. (J.). King Lear, Act IV, sc. 2 'Thou changed and *self-cover'd* thing'.

Notes & Qu 1876, Sept. 16, p. 225. — Ibid. Oct. 14, p. 303, by J. Beale.

Charnock (R. S.). '*A sea of troubles*' Hamlet, Act III, sc. 1.

Notes & Qu. 1876, Aug. 5, p. 104.

Charnock (R. S.). Hamlet Act V, sc. 1 '*Crants*'.

Notes & Qu. 1876, Oct. 28, p. 345.

Charnock (R. S.). Henry VI., second part, Act II, sc. 3 '*Charneco*.'

Notes & Qu. 1876, Nov. 18, p. 404.

Charnock (R. S.). Two Gentlemen of Verona, Act II, sc. 3 'O that *she could* speak now, like a wood woman.'

Notes & Qu. 1876, Oct. 14, p. 303.

Charnock (R. S.). Winter's Tale, Act II, sc. 1. 'I would *land-damn* him.'

Notes & Qu. 1875, Apr. 17, p. 303. — Ibid. May 15, p. 383, by Jabez, and ibid. by Henry Kilgour. — Ibid., June 12, p. 464, by Walter W. Skeat, Thorncliffe, R. S. Charnock, W. T. M., and Henry H. Gibbs. — Ibid. July 3, p. 3, by H. Wedgwood, H. Kilgour, H. A. Kennedy, W. H. Patterson, J. T. M., and Erem. — Ibid Aug. 7, p. 102, by Henry C. Lofts, Theodor Marx, Henry Kilgour. — Ibid. Sept. 4, p. 183, by Medweig.

CHARNOCK (R. S.). Shakspeare's name.

Notes & Qu. 1875, Jan. 9, p. 32. — Ibid. Feb. 13, p. 137, by Charles W. Bardsley.

CHATELAIN (Chev. de). Les Misérables: Souvenir de 1862. Victor Hugo's new work reviewed for the 'Jersey Independant'. Suivi des Opinions de la Presse sur la Traduction de 'King Lear' de Shakespeare, publiée le 19 Janvier, 1873, 72e anniversaire de sa naissance. Printed for Private circulation. Dryden Press: J. Davy & fils, 1873. 8vo. pp. XVI—152.

CLARKE (Marcus). King Henry IV, part II, Act III, sc. 2 'Alas, a *black ouzel*.'

Notes & Qu. 1875, Oct. 9, p. 284. — Ibid. Dec. 4, p. 446, by R. Guy, William Noy. W. E., P. P., F. D., and George M. Traherne. — Ibid. 1876, Feb. 5, p. 105, by Mortimer Collins, and another notice, by H. W. O.

COLLIER (J. Payne). The Text of Shakspeare. All's Well that Ends Well, Act III, sc. 7 'And lawfull meaning in a *lawfull* act'. Much Ado about Nothing, Act V, sc. 4 'Our Hero died *defil'd*, but I do live.' Julius Cæsar, Act III, sc. 1 'Our arms in strength of *malice*, and our hearts.'

Athenæum No. 2523, Mar. 4, 1876, p. 329—30. — Ibid. 2524, Mar. 11, p. 362—3, by Brinsley Nicholson, and George Frederick Pardon. — Ibid. No. 2525, Mar. 18, p. 394—5, by J. Payne Collier. — Ibid. 2526, Mar. 25, p. 426—7, by P. A. Daniel.

COLLIER (J. Payne). Shakespeare and Mucedorus.

Athenæum No. 2534, May 20, 1876, p. 696—7. — Ibid. No. 2539, June 24, 1876, p. 861.

[COLLIER, J. Payne.] Trilogy. Conversations between three friends on the Emendations of Shakespeare's Text contained in Mr. Collier's Corrected Folio, 1632, and employed by recent editors of the poet's works. Printed for private circulation only. 3 parts. London, T. Richards, 1874. 4to.

COOLIDGE (W. A. B.). King Lear, Act I, sc. 1, l. 151 '*Doom*.'

Notes & Qu. 1876, June 3, p. 444.

CORSON (Hiram). Shakespeariana. K. John Act IV, sc. 3 'Now happy, he, *whose cloak and center* can hold out this tempest.'

The Cornell Review. Ithaca. Vol. III, No. 1. October 1875, p. 46.

CRAIG (E. T.). Shakespeare's Portraits, phrenologically considered. Originally published in an English Journal, April 30th 1864, and now reprinted by J. Parker Norris. Philadelphia, fifty copies printed for private circulation, 1875. 8vo.

CRAIK (George L.) The English of Shakespeare. Illustrated in a philological commentary on his Julius Cæsar. Edited by W. J. Rolfe. Boston, Ginn brothers, 1872. 8vo.

CRISTINI (F.). Hamlet Act I, sc. 2 '*Good even, sir*,'

Notes & Qu. 1875, June 5, p. 444. — Ibid. Sept. 4, p. 181, by Edmund Lenthall Swifte. — Ibid. p. 183, by H. A. Kennedy. — Ibid. Nov. 6, p. 365, by Robert J. C. Connolly.

D. (F.). Early copies of the plays. [An extract from Nichol's 'Anecdotes of the eighteenth century'.]

Notes & Qu. 1876, Mar. 4, p. 184, and ibid. Apr. 22, p. 335.

DALL (Mrs.). The Romance of the Association; or, One Last Glimpse of Charlotte Temple and Eliza Wharton. Cambridge (U. S. America), John Wilson and Son, 1875. 8vo. [Containing an intimation that some members of Shakespeare's family emigrated to America.]

DAVIES (John). On some obscure Words in Shakespeare [Hamlet Act I, sc. 4 'The dram of *eale.*' — Act III, sc. 3 'Up, sword, and know thou a more horrid *hent.*' — Act III, sc. 2 'A very, very — *pajock.*' — Merry Wives of Windsor Act I, sc. 4 'We must give folks leave to prate, what the *goujere*;' and King Lear, Act V, sc. 3 'The *goujeres* shall devour them.' — Timon Act I, sc. 1 'Our poesie is as a *gown.*' — Coriolanus Act III, sc. 1 'This is clean *kam.*' — Winter's Tale, Act I, sc. 2 'Thou want'st a rough *pash* and the shoots that I have.' — Comedy of Errors, Act IV, sc. 3 '. . . gives them a *sob* and 'rests them.' — Merry Wives of Windsor, Act III, sc. 3 '. . . look how you *drumble.*' — Macbeth, Act II, sc. 3 'Unmannerly *breech'd* with gore.' — Merchant of Venice, Act IV, sc. 1 'I have *possess'd* your grace of what I purpose.']

Notes & Qu. 1876, Mar. 11, p. 201; Mar. 18, p. 237; Mar. 25, p. 243—44; May 13, p. 390; June 17, p. 493, Shakespeare accused of provincialism by Jabez; July 1, p. 10, by John Davies.

Dictionary of Shakspearian Quotations. Exhibiting the most forcible passages illustrative of the various passions, affections and emotions of the human mind, &c. [With a portrait of Shakspeare engraved by A. B. Walter from the original drawing by W. Croome.] Philadelphia, Claxton, Ramsen & Haffelfinger, 1872. 8vo.

Originally published, Philadelphia, F. Bell, 1859. 8vo.

Did Shakespeare ever read Don Quixote?

American Bibliopolist, 1872, pp. 10 and 58.

DODD. The Beauties of Shakespeare. London, Milnes and Sowerby, n. d. [1870?] 24mo.

DODD. The Beauties of Shakespeare. Philadelphia, Porter and Coates, n. d. [1870?] 32mo.

DODD's Beauties of Shakespeare. Edinburgh, Nimmo, 1875. 18mo.

DOWDEN (Edward). Shakspere: a critical study of his mind and art. London, King & Co., 1875. 8vo. pp. XI, 1 leaf of Contents, pp. 430. — Second edition. Ib. id., 1876. 8vo. pp. ut supra.

*Contents.* I. Shakspeare and the Elizabethan age. II. The growth of Shakspere's mind and art. III. The first and the second tragedy: Romeo and Juliet; Hamlet. IV. The English historical plays. V. Othello, Macbeth, Lear. VI. The Roman plays. VII. The humour of Shakspere. VIII. Shakspere's last plays.

'About half this volume was read in the form of lectures ('Saturday Lectures in connection with Alexandra College, Dublin') in the Museum Buildings, Trinity College, Dublin, during the spring of the year, 1874.'

DURAND (J.). A contribution to Shakspearian study [Hamlet].

The Galaxy. New York, 1873, April, pp. 507—12.

Edward the Seventh: The New Year Annual. By the authors of 'The Coming K—,' 'The Siliad' and 'Jon Duan.' A play, after Shakespeare's 'Henry the Fourth' on the Past and Present, with a view to the Future. London, Weldon Co., 1876. 8vo.

ELDER (William). The flowers and plants of Shakspere with their scientific names and quotations from his works, wherein allusion is made to them. Paisley Herald Office, W. B. Watson, 1872. 8vo.

EMERSON (Ralph Waldo). Shakespeare; or, the Poet.

The Prose Works of R. W. Emerson. Boston 1873. Vol. II, pp. 101—18.

Fairy Tales, Legends and Romances illustrating Shakespeare and other Early English Writers. [Edited by W. Hazlitt.] To which are prefixed two preliminary dissertations: 1. On Pigmies. 2. On Fairies. By Joseph Ritson. London, Frank & William Kerslake, 1875. 8vo. pp. IV—426. [3 copies printed on vellum.]

Falstaff on honour [Parallelism in 'Guzman d'Alfarache' by Aleman, translated by Mabbe, 1623].
Notes & Qu. 1876, Feb. 19, p. 144.

Fergusson (A.). Sempill and Shakspeare. [*The Bischoppis Lyfe and Testament*, MDLXXI, a poem by Robert Sempil, in the *Sempill Ballates* and King Henry VIII, Act III, sc. 2 'O, Cromwell, Cromwell,' &c.]
Notes & Qu. 1875, July 17, p. 43.

Fitzhopkins. A foreign critic on Shakspeare [Giovanni Andrès, *Dell' Origine, de' Progressi e dello stato attuale d'ogni Letteratura*, 1782].
Notes & Qu. 1875, March 20, p. 223.

Fleay (F. G.). Shakspeare Emendations. All's Well, Act IV, sc. 2 '*I see that men make rope's in such a scarre.*'
Athenæum No. 2477, Apr. 17, 1875, p. 531.

Fleay (F. G.). Is Aetion Shakspear? 'And there though last not least is Aetion.' [Spencer's 'Colin Clout's Come Home Again.']
Athenæum No. 2476, Apr. 10, 1875, p. 499. — Ibid. No. 2484, June 5, 1875, p. 762, by J. W. Hales.

Fleay (F. G.). Shakspeare's arms.
Athenæum 1875, No. 2471, March 6, p. 336.

Fleay (F. G.). Shakespeare's geographical blunders.
Athenæum 1875, No. 2470, Feb. 27, p. 302.

Fleay (F. G.). Shakespeare Manual. London, Macmillan & Co., 1876. 12mo. pp. 334.

Fleay (F. G.). Metrical tests for Shakspere.
Academy 1875, Feb. 27, p. 219. — Ibid. March 13, p. 270, by John K. Ingram.

Fleay (F. G.). On the Motive of Shakspere's Sonnets.
Macmillan's Magazine No. 185, for March, 1875.

Fleay (F. G.). The earliest English theatrical companies.
Athenæum, No. 2491, July 24, 1875, p. 119.

Fleay (F. G.). Wo wrote Henry VI.?
Macmillan's Magazine, No. 193, for November 1875.

Forbes, P. W. The complete Shakespearian reciter. Birmingham, n. d. [1873?] 8vo.

Foster (Vere). Shakespearian Quotations.
Vere Foster's Copy Book. Belfast, Marcus Ward & Co., n. d. [1874?] obl. 8vo.

Friswell (J. Hain). Shakespeare and Dickens.
Modern Men of Letters, honestly criticised. By J. Hain Friswell. London 1870. 8vo. pp. 43—4.

Furness (H. H.). 'Young Abram Cupid.'
The Penn Monthly. Philadelphia 1873, July, pp. 482—9.

Furnivall (F. J.). Anthony and Cleopatra Act II, sc. 3 '. . . *tended her i' the eyes, and made their bends adornings.*'
Notes & Qu. 1875, Aug. 7, p. 103. — Ibid. Nov. 6, p. 365, by Edward H. Pickersgill.

FURNIVALL (F. J.). Hamlet, Act I, sc. 2 '*Too much i' the sun*' and King Lear Act II, sc. 2 '*To the warm sun.*'

Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 223.

FURNIVALL (F. J.). King Henry VI, part II, Act IV, sc. 2 '. . . *the bee's wax.*'

Notes & Qu. 1875, Sept. 4, p. 182.

F(URNIVALL, F. J.). Romeo and Juliet Act III, sc. 2 '*Runaway's eyes.*'

Notes & Qu. 1875, Oct. 9, p. 285.

FURNIVALL (F. J.). Tempest, Act III, sc. 1 'Most *busie lest* when I doe it.'

Notes & Qu. 1875, Sept. 4, p. 181. — Ibid., Sept. 18, p. 223, by H. H. Ibid. Nov. 6, p. 365, by J. Beale.

FURNIVALL (F. J.). Sonnet CXLVI. L. 2.

Academy 1875, Septemb. 11.

FURNIVALL (F. J.). Hamlet Healths.

Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 223.

FURNIVALL (F. J.). Shakspere. [His use of Christopher Ocland's Latin poem *Εἰρηναρχία.*]

Notes & Qu. 1876, Mar. 4, p. 184.

FURNIVALL (F. J.). Parallels ['*Wily Beguiled*' and Romeo and Juliet, Merchant of Venice].

Notes & Qu. 1875, Aug. 21, p. 144.

FURNIVALL (F. J.). Shakspere and Queen Elizabeth's Favourites.

Academy 1875, Sept. 18. — Ibid. Sept. 25, by R. Simpson; and ibid. Oct. 2, a reply to Mr. Simpson by Mr. Furnivall.

FURNIVALL (F. J.). Shakspere and Richard III.

Academy 1875, Sept. 4.

F(URNIVALL, F. J.). Shakspere's verse.

Notes & Qu. 1875, Dec. 11, p. 465.

F(URNIVALL, F. J.). The W. H. or Will of Shakspere's Sonnets.

Notes & Qu. 1876, June 3, p. 443.

FURNIVALL (F. J.). What did Shakspere learn at school? [including a letter from Mr. J. H. Lupton.]

Athenæum 1876, No. 2554, Oct. 7, p. 464.

Furnivallos furioso and 'The Newest Shakspeare Society': a Dram-attic Squib of the Period, in Three Fizzes. By the Ghost of Guido Fawkes. London, Thomas Richards, 1876. 8vo.

GABBETT (H. S.). Spencer's 'Pleasant Willy' [in his '*Teares of the Muses.*']

Athenæum No. 2503, Oct. 16, 1875, p, 507. — *See also* Ibid. No. 2504, Oct. 23, p. 544, by Mr. Halliwell-Phillipps.

GEM (T. H.). Shakespeare as a Sportsman.

Baily's Monthly Magazine of Sports and Pastimes, 1872, Aug. and Sept.

GERVINUS (G.). Shakespeare Commentaries. Translated under the author's superintendence, by J. E. Bunnett. New edition, thoroughly revised by the translator. With a preface by F. J. Furnivall. London, Smith, Elder, 1875. 8vo. pp. 984.

GODWIN (C.). The Scenery and Architecture of Shakespeare's plays.

The Architect. London 1875. — A series of articles, Oct. 1874 to June 1875.

GOEDEKE (Karl). Shakspere's Sonnets [translated by F. J. Faraday.]

The Manchester City News 1875, March 6. — *See also* Macmillan's Mag. No. 185, for March 1875: On the motive of Shakspere's Sonnets, by F. G. Fleay; a paper by Rich. Simpson in the North British Review 1875; another by F. G. Fleay, Manchester City News 1875, April 17: Shakspere's Sonnets, to the editor; The Academy. London 1875, Apr. 10, p. 372, by the same; *and infra* DEUTSCHLAND, s. v. Gœdeke.

GOSTWICK (J.). Shakespeare.

English Poets: Twelve Essays by J. Gostwick. Illustrated. London, Bruckmann, 1875. 4to.

GREENWOOD (George). Shakspeare Emendations. Hamlet, Act IV, sc. 3. '*Sense sure you have, else, could you have not motion.*' Othello, Act I, sc. 3 '*A maiden never bold, of spirit so still and quiet that her motion blushed at herself.*'

Athenæum 1875, No. 2470, Feb. 27, p. 302.

GRIFFIN (G. W.). Shakespearian studies [Tempest, Antony and Cleopatra, Cymbeline, All's Well &c., Booth's Macbeth, Booth's Hamlet].

Studies in Literature. By G. W. Griffin. Second edition. Philadelphia 1871. 8vo. pp. 125—74.

GROSART (Alexander B.). Barnabe Barnes: Shakspere, Sidney &c.

Academy 1875, May 1, p. 455.

H. (A.). A Plea for the 'Textus receptus.' Tempest Act IV, sc. 1 '*The murkiest den.*' Two Gentlemen of Verona Act II, sc. 1 'Is she not hard-*favoured*, sir?' Hamlet: '*fat*' not '*faint.*'

Notes & Qu. 1875, Mar. 20, p. 224. — Ibid. Apr. 3, p. 273 on the reading in Hamlet, by Charles Wylie.

HALES (J. W.). Shakspearian Imitations [in '*Wily Beguiled*' written probably in 1596, published 1606].

Athenæum No. 2490, July 17, 1875, p. 83. No. 2497, Sept. 4, 1875, p. 305.

HALES (J. W.). Shakespeare's Richard III.

Academy 1875, Nov. 20, and ibid. Nov. 27.

HALL (H. T.). The separate editions of Shakspere's Plays, with the alterations done by various hands. Cambridge, Wallis, 1873. 8vo.

HALL (H. T.). Shakspearean Statistics. A new and enlarged edition. Cambridge, Wallis, 1874. 8vo.

HALLIWELL (J. O.). A fragment of Mr. J. O. Halliwell's 'Illustrations of the Life of Shakespeare.' For presents only. London, printed by J. E. Adlard, 1874. fol. Note, 2 pp. and pp. 86—91 of the 'Illustrations.' 50 copies printed.

[HALLIWELL-PHILLIPPS (J. O.).] 'Amongst the stories which affect the moral character of Shakespeare the worst is unquestionably the ugly scandal respecting the poet and Mrs. Davenant at Oxford. The public will be glad to hear that Mr. Halliwell-Phillipps has recently discovered contemporary documents which show conclusively that there is no substantial foundation for the Oxford tradition.'

Athenæum, No. 2492, July 31, 1875, p. 150.

HALLIWELL-PHILLIPPS (J. O.). A brief Hand-List of the selected parcels in the Shakespearian and Dramatic collections of J. O. Halliwell-Phillips at No. 11, Tregunter Road, London. London: Privately printed by J. E. Adlard 1876. 8vo. pp. 32.

'Note. It is scarcely necessary to observe that the following pages have been compiled for my own private and individual use. They may, however, be of some little value to others as exhibiting the kind of

ramifications involved by an enquiry into the personal history of Shakespeare when viewed in connexion with the contemporary stage and the circumstances of the times in which he lived. Under this impression I have ventured to have a small number of extra copies printed for circulation amongst the few likely to be interested in such a pioneering fragment. 18th February, 1876.'

Halliwell-Phillipps (J. O.). A catalogue of the Shakespeare-Study-Books in the immediate library of J. O. Halliwell-Phillipps, at No. 11, Tregunter Road, London. London: Privately printed by J. E. Adlard, 1876. 8vo. pp. 72.

Halliwell-Phillipps. 'Our pleasant Willy' stated to refer to Tarlton in an early annotated copy of Spenser.

Athenæum No. 2535, May 27, 1876, p. 730.

Hamlet at home and abroad.

Temple Bar Magazine, 1875, March.

The New 'Hamlet' and his critics.

Macmillan's Mag. No. 183, for January 1875.

[Hamlet Controversy.] Was Hamlet mad? Being a series of critiques on the acting of the late Walter Montgomery: Written in Melbourne in 1867 by the Hon. Archibald Michie; Dr. J. E. Neild; R. H. Horne; James Smith; David Blair; and Charles Bright. Edited by R. H. Horne (and published in the 'Melbourne Argus' in 1867). London, Th. H. Lacy (1871). 8vo. pp. 48. [*See* Jahrbuch III, p. 406; X, p. 394.]

Harrison (Gabriel). The Stratford Bust of William Shakespeare, and a critical inquiry into its authenticity and artistic merits. Illustrated with two photographic views, front and profile. Brooklyn: N. Y., 1865. 8vo. pp. 13.

[Harrison (Will.).] Descriptive Catalogue of a Collection of Shakspereana, including a remarkable Series of the Ireland Forgeries, now in the Library of William Harrison, Esq. London, 1866. 4to.

Harting (James Edmund). The Ornithology of Shakespeare. Critically examined, explained, and illustrated. London, Van Voorst 1871. 8vo.

Hicks (J. Power). Measure for Measure Act I, sc. 1 '*But that to your sufficiency.*'

Notes & Qu. 1875, Sept. 4, p. 182.

Hills (Erato). As You Like It, Act II, sc. 5.

Notes & Qu. 1876, Aug. 19, p. 143.

Holder (W.). The marriage of William Shakespeare. Two broadsides. 1872. [On a questionable picture on this subject.]

Holmes (Nathaniel). The authorship of Shakespeare. Third edition. With an appendix of additional matters, including a notice of the recently discovered Northumberland MSS. New York, Hurd & Haughton, 1875. 16mo. pp. XIII—696.

Hooper (Richard). Jonson on Shakspeare [An allusion to B. Jonson's lines prefixed to the four folios in Ralph Winterton's translation of *Drexelius on Eternity.* 1632.]

Notes & Qu. 1876, Oct. 14, p. 303.

Hudson (H. N.). Life, art, and character of Shakespeare. Including an historical sketch of the origin and growth of the drama in England, with studies on the poet's dramatic architecture, delineation of character, humour, style and moral spirit [also with critical discourses on the foll. plays: — Midsummer Night's Dream, Merchant of Venice, Merry Wives of

Windsor, Much Ado about Nothing, As You Like It, Twelfth Night, All's Well that Ends Well, Measure for Measure, Tempest, Winter's Tale, King John, King Richard II., King Richard III., King Henry IV., King Henry V., King Henry VIII., Romeo and Juliet, Julius Cæsar, Hamlet, Macbeth, King Lear, Antony and Cleopatra, Othello, Cymbeline, and Coriolanus.] 2 vol. Boston, Ginn brothers, 1872. 8vo. pp. 969.

HUNT (Leigh). Selections from Shakspeare, with critical notice.

Imagination and Fancy; or Selections from the English Poets, illustrative of these first requisites of their art. By Leigh Hunt. Fourth edition. London, Smith Elder & Co. 1871. 8vo pp. 132—72. — A new edition. Ibid. id., 1871. 8vo. pp. 111—38. [First, second, and third editions: 1844, 1845, and 1852.]

JABEZ. Tempest Act III, sc. 1 'Most *busyless.*'

Notes & Qu. 1876, Feb. 5. p 105.

JABEZ. Shakespeare's Allusions to Contemporary Poems.

Notes & Qu. 1875, Sept. 4, p. 183.

JABEZ. Etymology of 'Shakspeare.'

Notes & Qu. 1876, Apr. 29, p. 352.

JABEZ. Shakspeare's mention of chess [King John Act II, sc. 1 *'Out insolent! thy bastard shall be King'* &c.]

Notes & Qu. 1876, June 10, p. 478. Ibid., June 24, p. 524, by Hugh A. Kennedy.

JACOX (Francis). Shakespeare Diversions. A medley of motley wear. London, Daldy, Isbister & Co. 1875. 8vo. — Second edition. Ibid. id. 1876. 8vo. — American edition: New York, Scribner, Welford & Armstrong 1875. 8vo. pp. XXII—506.

JARVIS (John W.). The Glyptic, or Musee Phusee Glyptic, a scrap-book of jottings from Stratford-on-Avon and elsewhere, with an attempt at description of Henry Jones's Museum. Illustrated with woodcuts engraved by W. T. Welsh, from original drawings by John Williams, including a few selected from Thomas Bewicks Works. London, J. R. Smith, 1875. 8vo.

JEAFFRESON (John Cordy). Shakspeare considered in relation to his times. — Use of the Pulpit and Rostrum, as illustrated by the speeches of Brutus and Mark Antony.

A Book about the Clergy. By John Cordy Jeaffreson. Second ed. London, 1870. 8vo. 2 vols. Vol. I, pp. 239—40. Vol. II, pp. 49—50.

JEREMIAH (John). Notes on Shakespeare and Memorial of the Urban Club. London, Clayton & Co., 1876. 8vo.

In Shakespeare's Country.

Gentlemans Magazine 1875, April, and Manchester City News, 1875, April 17.

INGLEBY (C. M.). The Soule arayed. A letter to Howard Staunton, Esq. Concerning Shakespeare's Sonnet CXLVI. London: Printed for the Author by R. Barrett & Sons, 1872. 8vo. pp. 16.

INGLEBY (C. M.). Shakespeare Hermeneutics; or, the Still Lion: being an essay towards the restoration of Shakespeare's text. London, Trübner & Co., 1875. 4to.

This is another reprint of the essay published originally in the Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. II. *See* the Bibliography in Bd. X, p. 395.

JOHNSTON (Geo). Cupid's Birthday-book: One thousand love-darts from Shakespeare, gathered and arranged for every day in the year. London and Edinburgh, Nimmo, 1875. 16mo.

Kelly (J. G.). The Falstaff of Shakespeare.

The Overland Monthly. San Francisco. Vol. XIII, 1874, pp. 352—6.

Kennedy (H. A.). The Melancholy of Hamlet.

Notes & Qu. 1875, Oct. 16, p. 305.

Kilgour (Henry). Othello, Act II, sc. 8 '*King Stephen was a worthy peer*.

Notes & Qu. 1876, Mar. 4, p. 183. — Ibid. Mar. 25, p. 249, by J. W. E. and another notice by Wm. Chapell. — Ibid., Apr. 29, p. 358, by A. A.

King (Thomas D.). Bacon *versus* Shakspere: a plea for the defendant. Montreal and Rouses Point, N. Y., Lovell Printing and Publishing Company 1875. 8vo.

Knortz (Karl.). An American Shakespeare-Bibliography. Boston, Schœnhof, & Mœller [1876]. 8vo. pp. (II)—16, and (VI).

The dates, an indispensable requisite in bibliographical works, have been omitted in many cases in this, otherwise useful, little work.

Knowles (James Sheridan). A lecture on Macbeth; being one of a series on Dramatic Literature, delivered by the late James Sheridan Knowles. Never before published. London, Francis Harvey, 1875. 4to. min.

Konewka (Paul). Falstaff and his companions. Twenty-one illustrations in Silhouette. With an introduction by Hermann Kurz. Translated by C. C. Shackford. Boston, Roberts broth. 1872. 4to.

Kozmian (Stanislaus). 'A Winter's Tale.' [An episode in the history of Poland supposed to have been known to Greene and Shakespeare.]

Athenæum, No. 2506, Nov. 6, 1875, p. 609. — *See infra*, DEUTSCHLAND. s. v. Caro (Jac.)

L. Timon of Athens, Act IV, sc. 3 '*Wappen'd widow*.'

Notes & Qu. 1875, Feb. 27, p. 176 (*See* Jahrbuch X. p. 391, s. v. Charnock, R. S.)

Lamb (C. and M.). Tales from Shakespeare. With 12 illustrations in Permanent Photography from the Boydell Gallery. London, Bickers, 1875. 8vo. pp. 386.

Lamb (Charles and Mary). Tales from Shakspeare. New edition by K. Halswelle. London, Barrett, 1876. 8vo. min.

Landor (Walter Savage). Examination of Shakespeare for Deer-Stealing.

The Life and Works of Walter Savage Landor. A new edition. Vol. II. London, Chapman & Hall, 1876. 8vo.

Langford (J. A.). The Shakspeare Memorial Library at Birmingham. Reprinted from the 'Birmingham Morning News.' For private circulation. Birmingham 1871. 8vo.

[Langford (J. A.).] Some minor illustrations of Shakespeare's dramatic art.

Birmingham Morning News, 1872.

Latham (R. G.). The Fencing Scene in Hamlet.

Athenæum 1875, No. 2466, Jan. 30, p. 170.

King Lear Act IV, sc. 6 '*To say I and no to everything that I said; I, and no too, &c.* Act IV, sc. 2 '*If that the heavens* do not their visible spirits.'

Notes & Qu. 1875, Feb. 6, p. 103.

Legis (R. H.). Othello, Act III, sc. 2 '*The fixed figure for the time of scorn, to point his slow and moving finger at.*'

Notes & Qu. 1876, July 8, p. 25.

LEGIS (R. H.). Elizabeth Hall, Shakspeare's niece.
Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 228. — Ibid. Oct. 30, p. 355, by T. Macgrath.

LEGIS (R. H.). Age of Horatio.
Notes & Qu. 1876, Aug. 5, p. 103.

LEGIS (R. H.). Identification of Michael Drayton with the rival poet of Shakspeare's Sonnets.
Notes & Qu. 1876, Aug. 26, p. 163.

LEGIS (R. H.). Probable date of composition of Troilus and Cressida.
Notes & Qu. 1875, Oct. 9, p. 284.

LEGIS (R. H.). Shakespeare and Shelley. [The Two Noble Kinsmen.)
Notes & Qu. 1876, Oct. 28. p. 341, and Nov. 4, p. 361. — Ibid. Nov. 11, p. 392, by Jabez, and another notice by C. A. Ward. — Ibid. Dec. 9, p. 478, by C. D. — Ibid., Dec. 23, p. 517, by Lupus.

LEGIS (R. H.). Shakespeare in relation to his works.
Notes & Qu. 1876, Sept. 23, p. 242.

LEGIS (R. H.). Thorpe's prefix to Shakspeare's Sonnets.
Notes & Qu. 1876, Nov. 25, p. 421.

LEMON (Mark). The story of Falstaff, selected from King Henry IV, for Drawing-room representation.
With a Show in the North. Reminiscences of Mark Lemon, by Joseph Hatton, together with Mark Lemon's revised text of Falstaff. London. H. Allen & Co., 1871. 8vo. pp. 197—284.

LEO (F. A.). A new Reading. Hamlet Act I, sc. 4 *'Doth all the noble substance of a doubt.'*
Notes & Qu. 1875, Feb. 6, p. 103.

LEWES (G. H.). Shakspeare as actor and critic.
On Actors and the Art of Acting. By George Henry Lewes. London. Smith, Elder & Co. 1875, 8vo. pp. 88—108.

LITTLEDALE (Harold). Tempest Act I, sc. 2 *'This blue-eyed hag.'*
Notes & Qu. 1876, April 29, p. 345.

LLOYD (W. W.). Critical essays on the plays of Shakespeare. London 1875. 8vo.

LOTHIAN (James). Alloa Shakspeare Club.
Extinct Clackmannanshire Societies. By James Lothian. Alloa Advertiser Office, 1875, 12mo. pp. 23—26.

LOWELL (James Russell). My Study Windows [containing observations on Shakespeare]. London, Low & Co., 1871.

LOWELL (James Russell). Shakespeare once more [principally on Hamlet].
Among my books. By James Russell Lowell. Boston 1876. 8vo. min. pp. 151—227. *See* Jahrbuch V, p. 385.

M. (W. T.). Shakespeare on the tendency of mankind to 'Excessive Laudation.'
Notes & Qu. 1875, May 15, p. 398.

Macbeth [its revival at the Lyceum Theatre].
Athenæum, No. 2501, Oct. 2, 1875, p. 448.

Macbeth at the Lyceum. Mr. Irving and his critics, by two amateurs. London, Bickers, 1875. 8vo.

Macbeth at the Lyceum Theatre.
Belgravia, November 1875.

MAC DONALD (George). The Elder Hamlet.
Macmillan's Mag. No. 202, Aug. 1876.

MACGRATH (T.). Shakspeare on the expulsive power of a new affection.
Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 222. — Ibid. Nov. 6, p. 365, by W. T. M.

MACKAY (Charles). Celtic and Gaelic Words in Shakspeare and his contemporaries. Three articles.

Athenæum 1875, No. 2501, Oct. 2. p. 437. — No. 2502, Oct. 9, p. 475. — No. 2503, Oct. 16. p. 508.

For replies to Mr. Mackay's paper by Walter W. Skeat (Paper No. I), F. Chance, and Norman Moore *see* Ibid. No. 2504, Oct. 23, p. 542—44, and Ibid. No, 2505, Oct. 30, p. 575, by Walter W. Skeat (Paper No. II.)

MACKENZIE (Dr.). Beauties of Shakespeare (arranged alphabetically according to subjects.) With an essay on the character and genius of Shakspeare. London, Tegg, 1875. 24mo.

MACRAY (J.). Early allusions to Shakespeare.

Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 223.

MAHONY (J. W.). Shakspere in the ascendant. Birmingham, G. H. Reddalls, n. d. [1874?] A broadside.

MAHONY (J. W.). Hamlet's mission: a critical enquiry into, and a defence of his mode of carrying out the command of the Ghost. Birmingham, Taylor & Son, 1875. 12mo.

MALAM (John). The Shakespeare Marriage Picture, with critical observations, reflections, historical memoranda, correspondence, &c. Edited by J. C. Hodgson.

Contributions to Mental Pathology. By J. Ray. London 1873. 8vo.

The Man who was like Shakespeare.

Daily News. Dec. 1874. London.

MARSH (John Fitchett). Pope's Shakspeare [a copy of the Third Folio, supposed to have been that used by Pope as the basis of his edition].

Notes & Qu. 1875, Feb. 6, p. 101. — Ibid. Feb. 20, p. 141, and Mar. 6, p. 199, both by the same.

MARSH (J. F.). Shakspeare and the law of fines and recoveries [King Henry V, Act I, sc. 2 'To *fine* his title with some show of truth' and 'Than amply to *imbarre* their crooked titles.']

Notes & Qu. 1876, Apr. 22, p. 321.

MARSHALL (Frank A.). A study of Hamlet. London, Longmans & Co., 1875. 8vo. pp. XV, 9—205.

MASON (G. P.). Othello, Act III, sc. 3 'No; to be once in doubt is once *to be resolved.*'

Athenæum No. 2530, April 22, 1876, p. 576.

Masonic Pilgrimage to Shakespeare.

Daily News. London 1874, Oct. 30.

MASSEY (Gerald). The secret drama of Shakspeare's Sonnets unfolded, with the characters identified. A second and enlarged edition [of 'Shakspeare's Sonnets never before interpreted'] limited to one hundred copies, for subscribers only. London, R. Clay, Sons, and Taylor, printers, 1872. 8vo. pp. XII—604 (the last blank). Supplemental chapter, pp. 56.

MAYHEW (A. L.). As You Like It, Act II, sc. 7, Mr. Singer's emendation for '*Wearie* verie meanes do ebbe.'

Notes & Qu. 1875, Mar. 20, p. 224.

MERCADE. Hamlet; or, Shakespeare's Philosophy of history: a study of the spiritual soul and unity of Hamlet. London, Williams & Norgate, 1875. 8vo.

'The wildest extravagance of German speculation upon the significance of Shakespeare seems tame beside this attempt to solve the mystery of

'Hamlet' . . . For us it is Midsummer madness.' Athenæum, September 4, 1875.

'The Merchant of Venice' at the Prince of Wales's Theatre.

Fraser's Magazine No. 67, for July 1875.

Miles (George H.). A Review of Hamlet. Baltimore: Kelly, Piet & Co. (1870). roy. 8vo. pp. 88.

'This essay, first published in the 'Southern Review', is now reprinted by the undersigned in a new form, in the hope of thus extending the circulation of a work which promises to inaugurate a revolution in the literature of Hamlet. I. T. Ford.' [Wrapper.]

Miller (Josiah). Shakspeare on the Dog.

Notes & Qu. 1875, Jan. 9, p. 23. — Ibid., Jan. 23, p. 74 by Point, W. T. M., and Alfred Ainger. — Ibid. Feb. 20, p. 158, by George R. Jesse, and E. B.

Morgan (A. A.). The Mind of Shakespeare as exhibited in his works. With illustrations by Sir John Gilbert. London, Routledge, 1875. 12mo. pp. 376.

Moth. King Richard II, Act II, sc. 3 'And what *stir* keeps good old York there.'

Notes & Qu. 1876, July 8, p. 25.

Mullins (J. D.). Catalogue of the Shakespeare Memorial Library, Birmingham. Second part: Section one. Works on, or illustrative of, Shakespeare and his times. Printed for the Free Libraries Committee [Chiswick Press, London]. 1876. 8vo. pp. IV, 133—344.

*See* Jahrbuch, Bd. VIII, p. 383; X, p. 396.

Nares (R.). A glossary, illustrating English authors, expecially Shakspeare. New edition with considerable additions, both of words and examples. By J. O. Halliwell and Thomas Wright. 2 vols. London, J. R. Smith, 1875. 8vo.

Neil (Samuel). Measure for Measure.

The Congregationalist. London 1872, July, pp. 402—11.

Neil (Samuel). A documentary biography of William Shakespeare, 'our ever-living poet.'

Birmingham Morning News, 1872.

Nicholson (B.). The date of Macbeth.

Notes & Qu. 1875. May 15. p. 383.

Nicholson (B.). Shakespeare's geographical blunders.

Athenæum, No. 2480, May 8, 1875, p. 634.

Nicholson (B.). Shakspeare emendations: Sense and motion.

Athenæum, No. 2501, Oct. 2, 1875, p. 449.

Nicholson (Brinsley). 'Dr. Brinsley Nicholson has just pointed out three lines (508—10) in Venus and Adonis which may perhaps be taken to establish the writing of the poem in 1593.'

Academy. London. 1875.

Norris (J. Parker). Dinner given by him in honour of George Dawson, on the occasion of his visit to Philadelphia, November 1874. 8vo.

Dinner-Mottoes from Shakespeare, also an engraving of the Droeshout portrait.

Norris (J. Parker). Shakespearean gossip.

The American Bibliopolist. Vol. VII. New York, 1875.

Norris (J. Parker). The Gallery of Illustrations for Shakespeare's Dramatic Works. Originally projected and published by John Boydell. Reduced and re-engraved by the heliotype process with selections from the text. Philadelphia, Gebbie and Barrie, 1874. 4to.

Notes on the Tempest of Shakspere. For the use of Rugby school. Rugby, W. Billington, 1870. 8vo.

O'Carroll (J. J.). Shakspeare's use of Father Campion's History of Ireland.

Inaugural Address, delivered at the opening of the Academical Section 1874—5, Clongowes Wood College Historical Debating Society. Dublin, Mc Glashan & Gill, 1874. 8vo. pp. 16—25.

O'Donovan (W. R.). A Statue of Shakespeare.

Lippincott's Magazine. Philadelphia, July 1874. pp. 118—23.

P (S. T.). As You Like It, Act II, sc. 7 'Till that the very very *means* do ebb.'

Notes & Qu. 1876, Feb. 19, p. 143. — Ibid. Apr. 29, p. 345, by J. L. Walker.

P. (S. T.). As You Like It, Act IV, sc. 3 '*Chewing the cud* of sweet and bitter fancy.

Notes & Qu 1875, Feb. 6, p. 103. — Ibid. July 3, p. 4, by Erem.

P. (S. T.). Hamlet, Act I, sc. 3 'The *chariest* maid.'

Notes & Qu. 1876, Oct. 28, p. 345. — Ibid. Nov. 18, p. 405, by J. D.

P. (S. T.). Hamlet, Act III, sc. 1 'a *sea* of troubles.'

Notes & Qu. 1875, Nov. 6, p. 366.

P. (S. T.). Othello, Act IV, sc. 2 '*Patience, thou young and rose-lipp'd cherubim,' &c.*

Notes & Qu. 1876, Nov. 18, p. 405.

P. (S. T.). King Richard II., Act IV, sc. 1 'And *thou* with all pleased.

Notes & Qu. 1876, June 3, p. 445.

P. (S. T.). Two Gentlemen of Verona, Act IV, sc. 1 'We'll bring thee to our *crews.*'

Notes & Qu 1875, Feb. 6, p. 103. — Ibid. Mar. 20, p. 224, by J. T. F. and ibid. Sept. 18, p. 223, by R. S. Charnock.

Page (William). A study of Shakespeare's portraits.

Scribner's Monthly. New-York. September 1875 (Vol. X). pp. 558—74.

Paget (A. H.). Shakespeare's Plays: a chapter of stage history. An essay on the Shakesperian drama. London, John Wilson, 1875. 8vo. pp. 47. [Read before the Leicester Square Literary and Philosophical Society, early in 1875.]

Patterson (W. H.). Cymbeline, Act IV, sc. 4 'Be not as is our *fangled* world.'

Notes & Qu. 1875, Jan. 30, p. 85. — Ibid. Feb. 13, p. 133, by Walter W. Skeat, and F. Storr; May 27, p. 258, by Henry Kilgour; April 17, p. 310, by Walter W. Skeat; May 15, p. 392, by Henry Kilgour.

Patterson (W. H.). Timon of Athens, Act IV, sc. 3 '*Wappen'd widow.*'

Notes & Qu. 1875, Jan. 16, p. 57. [*See* Jahrbuch X, p. 391, s. v. Charnock, R. S.]

Pickersgill (Edward H.). The authenticity of a passage in the First Quarto of Hamlet. The players' scene: '*And then you have some agen, that keepes one sute*' &c. — a passage which has no counterpart in any of the subsequent editions.

Notes & Qu. 1875, Aug. 7, p. 103.

Pickford (John). A Shakspearian note. Macbeth, Act V, sc. 3 'This push will *chair* me ever.'

Notes & Qu. 1876, July 8, p. 25.

Pictorial illustrations of Shakspeare.

The Quarterly Review No. 284, October 1876.

Plutarch. Shakespeare's Plutarch; being a selection from the Lives of North's 'Plutarch' which illustrate Shakespeare's plays. Edited, with introduction, notes, index of names, and glossarial index by the Rev. W. W. Skeat. London, Macmillan & Co., 1875. 8vo. pp. 332.

The Poetry of the future. — The missing rib in Shakespeare. London, Williams & Norgate, 1875. 8vo.

Rees (James). Shakespeare and the Bible. To which is added prayers on the stage, proper and improper; Shakespeare's use of the sacred name of the Deity; the stage viewed from a scriptural and moral point; the old Mysteries and Moralities the precursors of the English stage. Philadelphia, Claxton, Remsen & Haffelfinger, 1876. 16mo. pp. IX—188.

Rees (James). [Edwin Forrest's representations of Shakespeare's characters.]

The Life of Edwin Forrest. Philadelphia, Peterson, 1874. 8vo.

Remarks on the tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, written by Mr. W. Shakespeare, London 1736.

Reprints of Scarce Pieces of Shakespeare Criticism: No. 1. London 1874. 8vo.

Reports of the Royal Commission on Historical Manuscripts. 4 vols. London, printed by Eyre & Spottiswoode, 1870—74. fol.

Containing descriptions of the following Manuscripts having reference to Shakespeare [from Birmingham catalogue]:

Vol. I. A drama, with notes, supposed to be in the hand-writing of Shakespeare. P. X.
Probability of Shakespeare's having played at Aberdeen. P. 122.

Vol II. Alexander Pope to Tonson. A letter concerning Theobald's edition of Shakespeare. P. 71.
Grant of Shakespeare's house to John Weale. P. 78.

Vol. III. Sir Walter Cope to Viscount Cranborne: a letter concerning Loves Laborc Lost. 1604. P. 148.

Vol. IV. Petition from Susan Shakespeare. P. 276.
The Play of Richard II. P. 300.
Shakspear meeting, 1764. P. 401.

Retrospective Papers [referring to Shakespeare].

Examiner. London. A series of articles, the first Sept. 19, 1874.

Rives (G. L.). An essay on the authorship of the First, Second, and Third Parts of Henry the Sixth. Cambridge 1874. 8vo. (*See* Jahrbuch, Bd. X, p. 397.)

Roberts (William). Some passages from Shakespeare translated into Greek tragic verse. Dublin 1866. 8vo.

Rodenberg (Julius). Shakspeare's London.

England from the German Point of View. By Julius Rodenberg. Translated from the German. London, Bentley & Son, 1876. 8vo.

Roffe (Alfred). The real religion of Shakespeare. Essay on Prospero and his philosophy. A musical triad from Shakespeare. The clown in Twelfth Night. Autolycus. The Lord of Amiens. Shakespeare upon art and nature. 2 vols. London 1872. 4to. min. [Only 20 copies printed at the private press of Edwin Roffe.]

Rosencrants and Guildenstern.

Fun. London. 1874, Dec. 12, 19, 26.

Rule (Fred.). As You Like It, Act III, sc. 2 '... *Gargantua's mouth.*'

Notes & Qu. 1875, July 10, p. 26. — Ibid. Aug. 14, p. 137, by W. J. Bernhard Smith.

Rule (Fred.). Tempest, Act IV, sc. 1 '*These our actors*' *&c.* [borrowed from Lord Sterling's '*Darius*', a play printed in 1603].

Notes & Qu. 1875, Sept. 4, p. 181.

Ruskin (John). Shakespeare's female characters. — Shakespeare's view of human life. — The Merchant of Venice. — The Tempest; Etymology of the names of Shakespeare's characters. — The best in this kind are but shadows.

The Works of John Ruskin. London, printed for the author. 7 vols. 1871—4. 8vo. — Vol. I, pp. 78—81, ib. pp. 141—3, II, 102—5, ib. pp. 143—7, IV, pp. 44—8.

Russell (Edward R.). Irving as Hamlet. London, King & Co., 1875. 8vo.

Russell (E. R.). The Religion of Shakspeare.

The Theological Review. London October, 1876.

Russell (Edward R.). The true Macbeth, a paper read before the Literary and Philosophical Society of Liverpool. Liverpool 1875. 8vo.

Schuetz-Wilson (H.). Gœthe on Hamlet.

London Society, for October 1875, pp. 308—16.

Schuetz-Wilson (H.). Parallel Passages. — *Lucretius*, IV, 948—89 (Munro's translation) and Mercutio's Queen Mab speech in Romeo and Juliet. — *Rubáiyát of Omar Khayyám* (Fitzgerald's translation) and 'that undiscover'd country, from whose bourn no traveller returns' in Hamlet.

Athenæum, No. 2527, April 1, 1876, p. 474.

Shakespeare a Dummy.

New York Herald 1874, Oct. 8.

Shakespeare Almanack and Companion, &c. New edition. London, Kent & Co., 1875. 12mo.

Shakespeare and Bacon.

New York Herald 1874, a series of articles, the first Oct. 6.

Shakespeare and Bacon.

Sunday Mercury (Philadelphia) 1874, July 7, &c. 6 articles.

Shakspeare and his adapters.

The Saturday Review. London. 1876, Aug. 12.

Shakespeare and his interpreters.

Saturday Review 1875, June 26th.

Shakespeare and history.

Fraser's Magazine No. 77, for May 1876.

Shakespeare and the Bible.

American Bibliopolist. New-York 1872, p. 79.

Shakspeare and the Bible [from an American Paper].

Notes & Qu. 1876, Dec. 23. p. 509. [Identical with the above?]

Shakespeare Anniversary, Royal Hotel, Birmingham, 23rd April 1873. Birmingham, Allen, 1873. 8vo.

The Shakespeare Birthday Book. New drawing-room edition. With 14 photographs. London, Hatchard, 1876. 8vo. min.

— The same. Pocket edition. 32mo.

The Shakespeare Birthday Book. New edition. Second (to twelfth) thousand. London, Hatchards, 1875. 16mo. pp. 280.

Shakspeare Daily Gem Book: a journal for birthdays. London, Ward & Lock, 1875. 32mo.

Shakespeare: His life and works.

Lessons in English Literature. The Popular Educator. London, Cassell, Petter, and Galpin. 6 vols. 4to. n. d. [1870?]. Vol. V, pp. 204—6, 269—71.

Shakspeare-Illustrations. — The seven ages. [Illustrated from Vaughan's '*Direction for Health,*' 5th ed., 1617 (first published 1602), Done's '*Polydoron,*' probably published early in the seventeenth century.]

Notes & Qu. 1876, Feb. 19, p. 143.

Shakespeare in Germany of to-day.

The Broadway. London 1872, July, pp. 33—40.

Shakespeare in Norwich [A series of selections from Shakespeare applicable to the principal persons in Norwich]. 5th edition. Norwich, printed by Miller & Leavins, 1873. 8vo. pp. 12 [the last blank.]

Shakespeare in Norwich, &c. 6th edition. Ib. id. 1873. 4to.

Shakspere-Lore.

Virtue's Fine Art Almanac for 1874. London, Virtue & Co., 1874. 12mo.

Shakespeare Memorial Library, Cambridge [Catalogue]. Cambridge, printed by Foister & Jagg, n d. [1874?] 8vo.

Shakespeare Memorial Theatre, Library, and Picture Gallery, Stratford-upon-Avon. Instructions to architects. Stratford-upon-Avon 1875. fol.

Shakespeare Memorial Theatre, Library, and Picture Gallery [Prospectus and list of subscriptions]. Stratford-on-Avon, Nov. 1876. Charles Lowndes, Secretary. 4to. pp. 4.

———— First report of the council, to be submitted to the general meeting, April 24th, 1876. Stratford-on-Avon, J. Morgan, printer. fol. pp. 4.

[————] From 'The Stratford-upon-Avon Herald' May 7th, 1874. in-fol. 2 col. 1 page.

Shakespeare on timber trees. Shakespeare's use of timber-trade terms. Shakespeare trees: their legends and histories.

The Timber Trade Journal 1873—74. 4to.

Shakespeare Scenes and Characters. A series of illustrations designed by Adamo, Hofman, Makart, Pecht, Schwoerer, and Speiss and engraved on steel by Bankel, Bauer, Goldberg, Raab, and Schmidt. With explanatory text, selected and arranged, by Professor Dowden. London, Macmillan & Co., 1876. 4to. Also, a large-paper edition, with India proofs. fol.

New Shakspere Society. Series I (*Transactions*). The New Shakspere Society's Transactions 1874. Part II. London [1875]. 8vo. pp. VI, XIX—XXI, 255—514, 65*—67*, pp. 4, pp. 12.

*Contents*: V. On the Porter in Macbeth. By T. W. Hales. Discussion on Paper V.: Mess. Tom Taylor, Furnivall, Miss Marshall.

VI. On certain plays of Shakspere of which portions were written at different periods of his life. In three parts. By F. G. Fleay: 1, All's Well that Ends Well. 2, Two Gentlem. of V. and Twelfth Night. 3, Troylus and Cressida. Discussion: Mr. Furnivall.

VII. On two plays of Shakspere's, the versions of which as we have them are the results of alterations by other hands. By F. G. Fleay: 1, Macbeth. 2, Julius Cæsar. Discussion: Mr. Furnivall.

VIII. Mr. Halliwell's hint on the date of Coriolanus, and possibly other Roman Plays.

IX. The political use of the stage in Shakspere's time. By Richard Simpson. Discussion: Mr. Hales.

X. The politics of Shakspere's historical plays. By Richard Simpson: Introduction. 1, K. John. 2, Richard II. 3, Henry IV. 4, Henry V. 5, Henry VI. 6, Richard III. 7, Henry VIII. 8, Decay of the Nobles. 9, Growth of the crown. 10, Growth of the People. 11, Shakspere's view of the Church. 12, Shakspere's politics. Conclusion.

XI. On the 'Weak Endings' of Shakspere, with some account of the

history of the verse-tests in general. By John K. Ingram. Appendix: List of light and weak endings in the plays of Shakespeare's last period.

XII. Which are Hamlet's 'dozen or sixteen lines?' By W. T. Malleson, and T. R. Seeley. Discussion: Mess. Furnivall, Simpson, Dr. B. Nicholson.

Index by W. Payne. — Shakspere-Allusion-books: Postscript to Gen. Introduction. — Prospectus of the Society.

New Shakspere Society. Transactions 1875 [Wrapper: 1875—6. Part I]. London [1875]. 8vo. pp. VI, [II], 190. First report, List of papers, Prospectus revised, List of members, pp. 10, [2], and 8.

*Contents:* I. On the corrected edition of Richard III. By James Spedding. Alteration in the Folio Richard III. which cannot have been intended by Shakspere. — Alterations made to improve the metre, to avoid the recurrence of the same word, to remove obsolete phrases, to remove defects not apparent to the editors. Alterations in the stage-directions. Note. Discussion: (Prof. Delius's view: Mr. Matthew.) — On the Quarto and the Folio of Richard III. By Edward H. Pickersgill: Alterations in the Folio which are attributed by Mr. Spedding to the printer. Alterations made etc. [as in Mr. Spedding's paper.] Passages weakened in the Folio. The passages peculiar to the Folio part of the play as it was originally written. Discussion: Mr. Aldis Wright. Mr. Spedding's postscript.

II. On the Quarto and Folio of King Lear. By N. Delius.

III. On 'Evening Mass' in Romeo and Juliet, IV, I, 38. By R. Simpson.

IV. On some plays attributed to Shakspere. By Richard Simpson.

V. On the bond-story in the Merchant of Venice, and a version of it in the Cursor mundi. Note on 1 Henry IV, II., III. 90. Note on the date of Venus and Adonis. Note on Twelfth Night, II., v. 66—7.

——— Series II. (*Plays.*)

4. Romeo and Juliet. Revised edition of the second, or 1599, Quarto: Edited by P. A. Daniel. London 1875. Roy. 8vo. pp. [VIII]—142.

5. The Chronicle History of Henry the Fifth. Reprint of first Quarto, 1600. [Wrapper: Edited by Dr. B. Nicholson.] London 1875. Roy. 8vo. pp. (VIII—52.)

6. The Life of Henry the Fifth. Reprinted from the first Folio, 1623. [Wrapper: Edited by Dr. B. Nicholson.] London 1875. Roy. 8vo. pp. [IV], 69—95 of first Folio, and 1 p. 'Notice'.

7. The Two Noble Kinsmen. Reprint of the First Quarto, 1634. [Wrapper: With a collation of the second edition, Folio, 1679.] By Harold Littledale. London 1876. Roy. 8vo. pp. XIV [II]—108.

8. The Two Noble Kinsmen. By William Shakspere and John Fletcher. A revised edition from the Quarto of 1634 by Harold Littledale. Part. I. Revised text and notes. London 1876. Roy. 8vo. pp. [VI]—174.

——— Series III. (*Originals and Analogues.*)

Part. I. Romeus and Juliet. Arthur Brooke. Rhomeo and Julietta. William Painter. Edited by P. A. Daniel. London 1875. Roy. 8vo. pp. XL—144.

——— Series VI. (*Shakspere's England.*)

1. Harrison's Description of England in Shakspere's youth. Being the second and third books of the Description of Britaine and England. Edited from the first two editions of Holinshed's Chronicle, A. D. 1577, 1587. By Frederick J. Furnivall. Part. I. The Second Book, with extracts from the autograph Ms. of Harrison's *Chronologie* and from foreign writers on England; also with Norden's Map of London, 1593, and notes on it by Henry B. Wheatley. London 1877 [published 1876]. Roy. 8vo. pp. CXII—368.

2. Tell-Trothes New-Yeares Gift, being Robin Good-Fellowes Newes out those Countries where inhabites neither charity nor honesty. With

his owne inuectiue against ielosy. And The Passionate Morrice, 1593. John Lane's Tom Tell-Troths Message, and his Pen's Complaint, 1600. Thomas Powell's Tom of all Trades, or the plaine Path-way to Preferment. Being a discovery of a passage to promotion in all professions, trades, arts, and mysteries, 1631. — The Glasse of Godley Loue. (By John Rogers?) 1569. — Edited by Frederick J. Furnivall. London 1876. Roy. 8vo. pp. XXVIII, [II]—210.

3. William Stafford's Compendious or briefe Examination of certayne ordinary Complaints of diuers of our Countrymen in these our Dayes, A. D. 1581, (otherwise calld 'A Brieffe Conceipt of English Pollicy.') With an introduction by Frederic D. Matthew. Edited by Frederick J. Furnivall. London 1876. Roy. 8vo. pp. XX—114.

4. [Wrapper] Philip Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth, A. D. 1583. (Collated with other editions in 1583, 1585, and 1595). With extracts from Stubbes's life of his wife, 'The Godly Life and Christian Death of Mistresse Katherine Stubbes who departed this Life . . . the 14 Day of December. 1590.' Edited by Frederick J. Furnivall. Part. I. London 1877 [published 1876]. pp. (II), 1—112.

New Shakspere-Society. Series VIII.

1. A Letter on Shakspere's authorship of The Two Noble Kinsmen; and on the characteristics of Shakspere's style, and the secret of his supremacy. By the late William Spalding, M. A. New edition with a life of the author, by John Hill Burton. London 1876. Roy. 8vo. pp. XXII—118.

Shakespeare Society of Philadelphia. Twenty-third Annual Dinner. (All the citations this year are from our winter's study Hamlet, and have been verified by the copy of the first Folio 1623 and a copy of the Quarto of 1604, Ashbee's Facsimile in the library of the members). Philadelphia. One Hundred copies privately printed (on blue paper) for the Shakspere Society 1875. 4to. pp. 4.

Shakespeare teaching temperance.

The Social Reformer. Glasgow 1873, Jan., Feb., pp. 137, 148.

Shakespeare. Ward's Statue in the Central Park, New York [with an engraving of the Statue and other illustrations]. New York, T. H. Morrell, 1873. 8vo.

Shakespeare's birthplace and Museum. Report of annual meeting, held at the Town Hall, Stratford-upon-Avon, 5th May, 1874. fol.

Shakespeare's character and early career.

British Quarterly Review No. 123, for July 1875.

Shakespeare's Greek names.

Cornhill Magazine. No. 194, for February 1876.

Shakespeare's Library.. A collection of the plays, romances, novels, poems, and histories employed by Shakespeare in the composition of his works. With introductions and notes. [Edited by J. Payne Collier.] Second edition, carefully revised and greatly enlarged. The text now first formed from a new collation of the original copies [by W. Carew Hazlitt]. Part I, 4 vols. Part II, 2 vols. London, Reeves & Turner, 1875. 12mo. Vol. I, pp. XX—412. II, pp. (IV)—353. III, pp. (IV)—418. IV, pp. (IV)—448. V, pp. VI—520. VI, pp. (IV)—542.

Vol. I (Preface by J. P. Collier and Hazlitt).

LOVES LABOUR'S LOST: *The story of Charles, King of Navarre,* from Monstrelet.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM: *The life of Theseus*, from North's Plutarch.

THE COMEDY OF ERRORS: *The story of the two brothers of Avignon*, (from Goulard's *Admirable and memorable histories*, 1607, p. 529.)

ROMEO AND JULIET: 1. *Romeus and Juliet*, a poem by Arthur Broke, 1562. — 2. *Rhomeo and Julietta*, from *Painter's Palace of Pleasure*, 1566.

RICHARD II.: [A notice, no text.]

HENRY IV. Parts I and II: [ut supra.]

HENRY V: *Agincourt, or the English bowman's glory. To a pleasant new tune* [a ballad].

TWO GENTLEMEN OF VERONA: *The story of the shepherdess Felismena*, from the *Diana* of Montemayor, 1598.

MERCHANT OF VENICE: 1. *The adventures of Giannetto*, from the *Pecorone* of Ser Giovanni Fiorentino. — 2. *Of a Jew who would for his debt have a pound of flesh of a Christian*, from the *Orator* of Alex. Silvayn, Englished by L. P., 4to, 1596. — 3. *The story of the choice of three caskets*, from the English *Gesta Romanorum*, (edit. Madden, pp. 238—43). — 4. *The Northern lord*, a ballad. — 5. *Gernutus, the Jew of Venice*, a ballad.

TWELFTH NIGHT: *History of Apollonius and Sylla*, by Barnaby Rich, 1581.

Vol. II. AS YOU LIKE IT: *Rosalynde: Euphues' Golden Legacie*, by Thomas Lodge, 1592.

TROILUS AND CRESSIDA: [A notice, no text.]

MACBETH: *The history of Macbeth*, from Holinshed.

CYMBELINE: 1. Abstract of Boccaccio's tale of *Bernabo da Genova*, with an account of an early French miracle-play, and two French romances, containing incidents similar to those in the English drama. — 2. *The Account of Kymbeline*, from Holinshed. — 3. *The story of the fishwife of Standon-the-Green*, from *Westward for Smelts*, 1620.

HAMLET: *The Historic of Hamblet*, 1608.

OTHELLO: *The story of a Moorish captain*, from the *Hecatommithi* of Giraldo Cinthio, parte prima, decad. terza, Nov. 7.

KING LEAR: 1. *The story of Lear*, from Holinshed. — 2. The same, from the English *Gesta Romanorum*, edit. Madden, pp. 450—3. — 3. *Queen Cordela*, an historical poem, by John Higins, from the *Mirror for Magistrates*. — 4. *The story of the Paphalgonian unkind King*, from Sydney's *Arcadia*. — 5. *The ballad of Lear and his three daughters*.

Vol. III. MERRY WIVES OF WINDSOR: 1. *The story of Filenio Sisterna of Bologna*, from Straparola. — 2. *The story of Bucciolo and Pietro Paulo*, from the Pecorone. — 3. *The story of Lucius and Camillus* [from *The fortunate, the deceived, and the unfortunate lovers*. London 1632, 4to, an abridged translation of the preceding article with the names altered.]. — 4. *The story of Nerino of Portugal* [from Straparola]. — 5. *The tale of the two lovers of Pisa* [from Tarlton's *Newes out of Purgatory*, London (1590). 4to]. 6. *The fishwife's tale of Brentford* [from *Westward for Smelts*, 1620.]

MUCH ADO ABOUT NOTHING: 1. *The story of Ariodante and Ginevra*, from Harington's *Ariosto*, canto V. — 2. *The story of S. Timbreo di Cardona*, from Bandello, parte prima, Nov. 22.

ALL'S WELL THAT ENDS WELL: *Giletta of Narbona*, from Painter's *Palace of Pleasure*.

MEASURE FOR MEASURE: 1. *History of Promos and Cassandra*, in prose, from Whetstone's *Heptameron*, 1582. — 2. Similar stories from Goulart's *Admirable and memorable histories*, 1607; and from Giraldi Cinthio, Nov. 5, decad. 8.

JULIUS CÆSAR: 1. *Life of Julius Cæsar*, from North's Plutarch. — 2. *Life of Brutus*, from the same.

CORIOLANUS: *The Life of Coriolanus,* from North's Plutarch.
ANTONY AND CLEOPATRA: *The life of Antony,* from North's Plutarch.
Vol. IV. THE TEMPEST: 1. *Search for the island of Lampedusa,* from Harington's *Ariosto,* canto xli. — 2. *The origin of the 'Speech of Gonzalo'* from a passage in Florio's Montaigne, 1603.
WINTER'S TALE. *The History of Pandosto,* by Robert Greene, 1588.
HENRY VIII.: 1. Selected passages from Holinshed's *History of the reign of Henry VIII.* (edit. 1808, III, 708 et seq.) — 2. Extract from Fox's *Martyrs,* directly illustrative of a passage in Act V, sc. 1.
TWO NOBLE KINSMEN: 1. Abstract of the *Teseide* of Boccaccio. — 2. Chaucer's *Knight's Tale.*
PERICLES: 1. *Apollonius of Tyre,* from Gower's *Confessio amantis.* — 2. *The Patterne of painfull adventures,* a novel formed from Gower and other sources, by Laurence Twine (1576). — 3. *The life of Pericles,* from North's Plutarch.
TIMON OF ATHENS: 1. *The life of Timon,* from Painter's *Palace of Pleasure,* 1566, vol. I, Nov. 28. — 2. *Account of Timon,* from Sir Richard Barcklay's *Felicity of Man,* 1598.
TAMING OF A SHREW: 1. *Story of the induction,* from Goulart's *Admirable and memorable histories,* 1607, p. 587. — 2. *The waking man's fortune,* fragment of an old story-book, containing an incident similar to that of the tinker. — 3. *The shrewd and curst wife lapped in morel's skin,* a poem.
Vol. V (Part II, vol. I) THE COMEDY OF ERRORS: *Menæchmi,* translated from Plautus, by W. W., 1595.
RICHARD III.: *The true tragedy of Richard III.,* 1594. — Appendix: *Richardus tertius, tragedia,* by Thomas Legge, 1579.
KING JOHN: *The troublesome reign of John, King of England,* 1591.
HENRY V.: *The famous victories of Henry V.,* 1598.
HENRY VI., PART II.: *The first part of the contention between the houses of York and Lancaster,* 1594.
Vol. VI (Part II, vol. II). HENRY VI., PART III: *The true tragedy of Richard, Duke of York,* 1595.
MERRY WIVES OF WINDSOR: *The first sketch of the play,* 1602.
MEASURE FOR MEASURE: *History of Promos and Cassandra,* by George Whetstone, 1578. [In verse.]
KING LEAR: *The history of Leir and his three daughters,* a play, 1605.
TIMON OF ATHENS: *Timon,* a play anterior to Shakespeare's.
TAMING OF A SHREW: The old comedy of the *Taming of a shrew,* 1594

Shakespeare's 'Macbeth' and another.
Cornhill Magazine No. 191, for November 1875.

Shakespeare's mental photographs. (Being selections from his plays.) New-York, Hurd & Houghton, 1866. 12mo. pp. 36.

Shakespeare's Sonnets.
Manchester City News 1875, March 6.

Shakspeare's 18th Sonnet [translated into Latin by E. D. Stone].
Notes & Qu. 1876, June 10, p. 463.

Shakespeare's young men.
Westminster Review. New Series. No. 100, for October 1876.

[Shakespeare's Will.] The Probate copy of the will of Shakespeare, now first printed from a manuscript copy of it made by the Rev. Joseph Greene, of Stratford-on-Avon, in the year 1747. [Edited by J. O. Halliwell.] London, printed for private circulation, 1872. 8vo. pp. 14. 15 copies only printed.

Shakespearian Calendar for 1876. (With a quotation for every day of the year.) Printed in colours. London, Marcus Ward & Co., 1875.

Shakspearian Diary and Almanac, a daily chronicle of events, with appropriate quotations from the poet's works. London 1864. 8vo.

Shylock the Jew-ed.

Temple Bar Magazine, for September 1875.

Shylock *versus* Antonio. Fifty copies privately printed from the 'Albany Law Journal.' Birmingham, The 'Journal' Printing Office, 1874. 8vo.

Sill (Edward R.). Shakspeare's Prose.

The Overland Monthly. San Francisco. Vol. XIV, 1875, No. 6, pp. 506—14.

Simpson (Richard). An allusion to Hamlet [in Dekker's *Satiromastix*].

Academy 1875, May 8, p. 481.

Smith (C. Roach). Remarks on Shakespeare, his birth-place etc. suggested by a visit to Stratford in 1868. Privately printed. London 1868. 8vo.

Smith (C. Roach). The Rural Life of Shakespeare, as illustrated by his works. Second edition. London, George Bell & Sons, 1874. 8vo. pp. IV—65 and 3 pp. „Subscribers".

For first ed., see Jahrbuch VI, p. 380.

Smith (T. S.). Shakspeare and Campion on Cardinal Wolsey. [A passage from Campion's *Historie of Ireland*, 1571, said to have been copied almost *verbatim* by Shakespeare in his estimate of Wolsey's character, put into the mouth of Griffin in Henry VIII.]

Notes & Qu. 1875, May 22, p. 405.

Snider (D. J.). As You Like It.

Journal of Speculative Philosophy. Philadelphia. Vol. VII. (Oct. 1873.) pp. 74—84. — The Western. St. Louis. Feb. & March, 1876.

Snider (D. J.). Comedy of Errors.

The Western. St. Louis. May 1866.

Snider (D. J.). Cymbeline.

Journal of Speculative Philosophy. Philadelphia. Vol. IX. (1875.) pp. 172—85.

Snider (D. J.). Hamlet.

Journal of Specul. Philosophy. Philad. Vol. VII. (1873.) Jan., April, July.

Snider (D. J.). Merchant of Venice.

Journal of Speculative Philosophy. Philadelphia. Vol. VI. (1872.) pp. 130—42, 361—75.

Snider (D. J.). Midsummer Night's Dream.

Journal of Specul. Philosophy. Philad. Vol. VIII. (1874.) pp. 165—86.

Snider (D. J.). The Tempest.

Journal of Specul. Philosophy. Philad. Vol. VIII. (1874.) pp. 193—215.

Snider (D. J.). Julius Cæsar.

Journal of Specul. Philosophy. Philad. Vol. VI. (1872.) pp. 234—51.

Snider (D. J.). Shakespeare's Tragedies [Romeo and Juliet, K. Lear, Timon of Athens, Othello, Macbeth]. No place, or date. [Philadelphia 1875.] 8vo. pp. 150, the last blank.

Reprinted from the 'Journal of Speculative Philosophy' and 'The Western'.

Solling (Gust.). Passages from Shakespeare, English and German on opposite pages. Leipzig 1866. 12mo.

Somerset (Charles A.). Shakespeare's Early Days. A drama, in two acts. (As performed at the Theatre Royal Covent Garden, Oct 29, 1829.) With an illustration and remarks by D. G. London, Lacy, n. d. [1872?] pp. 48. French [late Lacy's] acting edition, Vol. 93, No. 1389.

First edition: London, Cumberland, 1829.

Speriend. As You Like It, Act II, sc. 4 '. . . I'll rail against all the *first-born of Egypt.*'

Notes & Qu. 1876, Feb. 19, p. 143.

Speriend. A medical criticism. As You Like It, Act III, sc. 2 '. . . and his way will I take upon me to *wash your liver.*'

Notes & Qu. 1875, Sept. 4, p. 182. — Ibid. Dec. 11, p. 472, by Uneda.

Speriend. Shakespeare's arms.

Notes & Qu. 1876, Jan. 8, p. 25.

Speriend. Shakspeare's lameness.

Notes & Qu. 1875, Feb. 13, p. 134. — Ibid. Apr. 3, p. 278, by Jabez, and June 19, p. 497, by Speriend.

A Stage Jago.

Cornhill Magazine No. 193, for January 1876 [published Decemb. 1875].

Stephens (George). Macbeth, Earl Siward and Dundee. A contribution to Scottish history from the Rune-finds of Scandinavia. London, Williams & Norgate [Copenhagen printed] 1876. 4to. pp. 28, the last blank; including two plates.

The Sunday Shakspere Society; President F. J. Furnivall. [Prospectus and Plan of Reading Party &c.] London, Sunday Shakspere Society, 1874. 8vo.

Sweet (Charles). '*Window*' in Shakespeare's Venus and Adonis.

Notes & Qu. 1876, May 6, p. 364. Ibid. June 10, p. 463, by B. Nicholson.

Swinburne (A. C.). The three stages of Shakespeare.

Fortnightly Review, 1875, May, and 1876, January.

Swinburne (A. C.). A Discovery [in Mr. F. G. Fleay's paper 'Who wrote Henry VI.?']

Athenæum No. 2516, Jan. 15, 1876, p. 87.

Taine (H. A.). On Shakespeare.

History of English Literature, by H. A. Taine, translated by H. van Laun. (2 vols.) Edinburgh, 1871. 8vo. Vol. I, pp. 296—352.

Teetgen (Alex.). King Shakespeare.

Fruit from Devon, and other Poems. By Alexander Teetgen. London and Edinburgh, 1870. 8vo. pp. 43—5, 213—14.

Teetgen (Alex.). Shakespeare's 'King Edward the Third' absurdly called, and scandalously treated as a 'Doubtful Play.' An indignation pamphlet; together with an essay on the poetry of the future. Self-justified Shakespeare 'the subtlest of authors.' London, Williams & Norgate, 1875. 8vo.

Thornbury (Walter). Hamlet. '*Let the galled jade wince.*'

Notes & Qu. 1875, Aug. 7, p. 106. - Ibid. Sept. 4, p. 196, by T. W. W. S.

Thornbury (Walter). The London fencing schools at Shakspeare's time.

Notes & Qu. 1875, July 17, p. 41.

Toole (Henry). Ode to Shakspeare, sung at the Birmingham Musical Festival, August 31, 1870. Birmingham 1870. 4to.

Trades and crafts of Shakespeare.

Belgravia 1875, March.

Trench (Rich. Chenevix). Shakespeare's use of Plutarch's lives.

Plutarch. His life, his lives and morals. Four lectures by R. Chen. Trench. London, Macmillan, 1873. 8vo. pp. 50—60.

Tyler (Thomas). The Philosophy of 'Hamlet.' London, Williams & Norgate, 1874. 8vo. pp. 32.

Ulrici (Hermann). Shakspeare's dramatic art. History and character of Shakspeare's plays. Translated from the third edition of the German (with additions and corrections by the author). By L. Dora Schmitz. 2 vols. London, George Bell & Son, 1876. 8vo. min.

V. (F. J.). Hamlet, Act V, sc. 1 'Where be his quiddits now, his *quillets?*'

Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 223.

V. (F. J.). Merchant of Venice, Act III, sc. 4 'I could not *do withal.*'
Notes & Qu. 1876, Nov. 18, p. 405.

V. (F. J.). 'Wanion', Pericles Act II, sc. 1 'Come away, or I'll fetch thee *with a wanion.*'
Notes & Qu. 1875, Nov. 6, p. 364.

VAILE (E. O.). The Shakespeare-Bacon Controversy.
Scribner's Monthly. New-York, April 1875. (Vol. IX), pp. 743—54.

VAN LAUN (H.). [Passages in Moliere parallel with others in Shakespeare.]
Moliere's Works, translated into English by Van Laun. London 1875. Vol. I. — See also Notes & Qu. 1876, May 6, p. 379 'Shakspeare and Moliere.'

VENABLES (Edmund). Hamlet, Act III, sc. 2 'Marry, this is *miching mallecho;* it means mischief.'
Athenæum, No. 2507, Nov. 13, 1875, p. 650.

WALCOTT (Mackenzie E. C.). Romeo and Juliet, Act IV, sc. 1 'Shall I come to you at *evening mass.*'
Notes & Qu. 1876, Apr. 29, p. 344. — Ibid. June 3, p. 456, by A. O. V. P.

WALKER (J. L.). [Quotations from Byron showing that he has read Shakespeare.]
Notes & Qu. 1876, Apr. 29, p. 345; May 13, p. 392.

WALLIS (Alfred). The story of Romeo and Juliet [from '*The Treasurie of Auncient and Moderne Times,*' printed by W. Jaggard 1619].
Athenæum, No. 2555, Oct. 14, 1876, p. 497.

WALLIS (Ellen). Shakspeare at Drury Lane.
Athenæum, No. 2516, Jan. 15, 1876, p. 100, and ibid. No. 2522, Feb. 26, p. 307, by Isabel Glyn.

WARD (Ad. Will.). Shakspere's predecessors, Shakspere.
History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne, by Ad. Will. Ward. 2 vols. London, Macmillan & Co., 1875. 8vo. Vol. I, pp. 151—513.

WARD (C. A.). Shakspeare: Bacon.
Notes & Qu. 1875, Jan. 9, p. 32. — Ibid., Mar. 6, p. 193, by H. S. Skipton, and Jabez; and ibid. June 5, p. 458, a reply by C. A. Ward. — Ibid. July 17, p. 55, by Jabez.

WEISS (John). Six lectures on Shakespeare.
New York Tribune. Extra Numbers. Feb. 1873. — I, Cause of Laughter. II, Wit, Humour, Irony. III, Dogberry, Malvolio, Bottom, Touchstone. IV, Ajax in Troilus & C. The Porter in Macbeth. The Fool in Lear. V, Falstaff. VI, Hamlet.

WEISS (John). Wit, humour, and Shakespeare. Twelve essays. Boston, Roberts broth., 1876. 12mo. pp. 428.

WHITE (Geo.). Timon of Athens, Act IV, sc. 3 '*Wappen'd widow*'.
Notes & Qu. 1875, Jan. 16, p. 57. (*See* Jahrbuch X, p. 391, s. v. Charnock (R. S.)

Who *was* Shakespeare?
Fun, Decemb. 1874.

Who wrote Shakspeare?
Whitaker's Journal. Part I, February 1876. London. 8vo.

WILKES (Geo.). Shakspeare from an American point of view; including an inquiry as to his religious faith and his knowledge of law; with the Baconian theory considered. London, Sampson Low & Co., 1876. 8vo. pp. 471.
Published originally in Wilkes 'The Spirit of the Times' [a periodical]. New York, Febr. 20, and 27, March 6, 13, 20 and 27, April 3, and 10, 1875.

WILSON (Daniel). Macbeth, Act I, sc. 4 'Is execution done in *Cawdor?*'.
Notes & Qu. 1875, June 5, p. 444.

WINSOR (Justin). Prospectus of a proposed Bibliography of the Original Quartos and Folios of Shakespeare with particular reference to copies in America. Boston. 4to. 4 pages.

WINSOR (Justin). Shakespeare edited by Sir Walter Scott.
Boston Daily Advertiser 1874, March 21.

WINTERS (W.). [Payments for editing Shakespeare's works: Rowe, Hughes, Pope, Fenton, Gay, Whalley, Theobald, Warburton, Capel, Johnson.]
Notes & Qu. 1875, May 29, p. 424. — Ibid. July 3, p. 17, by Fred. Rule.

WRIGHT (W. Aldis). Hughes' edition of Hamlet. [1703?]
Notes & Qu. 1876, Sept. 16, p. 233.

WRIGHT (William Aldis). Shakspeare's seal ring.
Notes & Qu. 1875, Sept. 18, p. 224. — Ibid. Nov. 13, p. 393, a reply by 'A Trustee of the Birthplace'. Ibid. Jan. 29, 1876, p. 74, by W. Aldis Wright.

WYLIE (Charles). Macbeth, Act V, sc. 5 'Out, out *short* candle'.
Notes & Qu. 1875, April 3, p. 267. — Ibid. May 8, p. 376, by Jabez.

WYLIE (Charles). Stratford-upon-Avon in 1819, and Mary Hornby.
Notes & Qu. 1875, Sept. 11, p. 202.

## II. DEUTSCHLAND.

### a. TEXTE.

DRAMEN. No. 35. König Eduard III. Geschichtliches Schauspiel von Will. Shakspere. Uebersetzt und mit einem Nachwort versehen von Max Moltke. Leipzig, Reclam, 1875. 16mo. pp. 80. — No. 36. Verlorne Liebesmüh'. Lustspiel von Will. Shakspere. Uebersetzt von Heinrich Voss. Ibid. id. 1876. 16mo. pp. 83. — No. 37. Troilus und Cressida. Trauerspiel in 5 Akten von Will. Shakspere. Uebersetzt von Joh. Wilhelm Otto Benda. Ibid. id., 1876. 16mo. pp. 114.
Universalbibliothek No. 685, 756, 818.

DRAMATISCHE WERKE. Nach den Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungen für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilh. Oechelhäuser. Bd. XV. Macbeth. Berlin, A. Cohn, 1875. 8vo. pp. 151. Bd. XVI. Coriolanus. Ibid. id. 1875. 8vo. pp. 160. Bd. XVII. Othello. Weimar, Huschke, 1876. 8vo. pp. 155. Bd. XVIII. König Johann. Ibid. id., 1876. 8vo. pp. 130.

SAEMMTLICHE WERKE. Uebersetzt von A. W. Schlegel, Fr. Bodenstedt, N. Delius etc. Mit 830 Illustrationen von Sir John Gilbert. 13—48 Lief. (Schluss.) Stuttgart, Hallberger, 1875—1876. Roy. 8vo. (Bd. II, pp. 9—528. Bd III, pp. 495. Bd. IV, pp. 479.)

— Dasselbe. Zweite Aufl. Lief. 1. Ibid., id. 1875. Roy. 8vo. pp. XVIII u. 1—56.

DEUTSCHER BUEHNEN- UND FAMILIEN-SHAKESPEARE. Auswahl der bedeutendsten Dramen William Shakespeare's, mit Benutzung der gangbarsten Uebersetzungen, bearbeitet und herausgegeben von Eduard u. Otto Devrient. Vierter Band. Leipzig, J. J. Weber, 1875. 8vo. min.

SAMMLUNG SHAKESPEARE'SCHER STUECKE. Für Schulen herausgegeben von E. Schmid. Bd. 5, Richard II. Bd. 6, The Tempest. Bd. 7, King John. Bd. 8, Romeo and Juliet. Danzig, Saunier, 1875—1876. 8vo.

Shakspere's Werke. [Englisch.] Herausgegeben und erklärt von Nic. Delius. Vierte Auflage. 2 Bde. Elberfeld, Friderichs, 1876. Roy. 8vo. pp. 1088 u. 858, mit Portrait Shakespeare's in Stahlst.

Dramatische Werke. Nach der Uebersetzung von Aug. Wilhelm von Schlegel und Ludw. Tieck, sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H. Ulrici herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Zweite auf's neue durchgesehene Auflage. Bd. I--III. Berlin, G. Reimer, 1876. 8vo. pp. V—526, 447, 498.

Inhalt wie die erste Auflage. S. Jahrbuch III, V, VI, VIII.

Dramatische Werke. Uebersetzt von Aug. Wilh. von Schlegel und Ludwig Tieck. Erste illustrirte Ausgabe, mit Einleitungen und Anmerkungen von R. Gosche und Benno Tschischwitz. Mit Holzschnitten. Zweite verbesserte Auflage. Lief. 1—50. Berlin, Grote, 1875—76. 8vo.

Saemmtliche dramatische Werke. Uebersetzt von Schlegel, Benda und Voss. 3 Bände. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1876. gr. 16mo. pp. 856, 944, 862.

Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule, deutsch, mit Einleitungen und Noten bearbeitet von Arthur Hager. Bd. I. Romeo und Julia, Hamlet, Julius Cæsar. Freiburg i. Br., Herder 1877 [1876]. 8vo. pp. 467.

---

Antonius und Cleopatra. Trauerspiel in 5 Akten von W. Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Freih. Vincke. Freiburg i. Br. 1876. 8vo. (Nicht im Handel.)

Julius Caesar. Trauerspiel in 5 Akten. Uebersetzt von F. U. Krais. Stuttgart Hoffmann, 1875. 8vo. pp. 58.

Classische Theater-Bibliothek aller Nationen, No. 103.

Julius Caesar, zur Uebersetzung in's Deutsche bearbeitet für Schulen und Töchterschulen mit Anmerkungen versehen von Heinrich Klose. Zweite Auflage. Mannheim, J. Schneider, 1875. 8vo. pp. 48.

Koenig Lear. Tragödie. Für die Darstellung bearbeitet von E. Possart. München, A. Ackermann, 1875. 12mo. pp. IX—115. (Auch eine Ausgabe auf stärkerem Papier.)

Macbeth übersetzt und kritisch beleuchtet von Gg. Messmer. München, Literar.-artist. Anstalt, 1875. 8vo. min. pp. 183.

The Merchant of Venice. Für den Schulgebrauch erklärt von L. Riechelmann. Leipzig, B. G. Teubner, 1876. 8vo. pp. XVI—118.

A Midsummer Night's Dream. School-edition, in which all those words and expressions are omitted, that cannot with propriety be read. With memoirs and German notes edited by C. Fr. de Wickedé. Altenburg, Pierer, 1875. 8vo. pp. 82.

Ein Sommernachts-Traum. Deutsch von A. Wilh. von Schlegel. Mit 24 Schattenbildern [in Holzschnitt] von Paul Konewka. Dritte Auflage. Heidelberg, Bassermann, 1875. 4to. pp. 90.

Othello. Uebersetzung von Heinrich Voss d. j. mit Schiller's Veränderungen. [Akt I, III, V.]

Schillers sämmtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Fünfzehnter Theil. Zweiter Band. Nachlass. Herausgegeben von Karl Gœdeke. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1876. 8vo. pp. 227—322.

Der dritte Akt erschien bereits früher in der Berliner Ausgabe der Werke Schiller's, Verlag von Hempel. Die Akte II und IV, welche Voss, der das vollständige Manuscript Schiller's besass, seinem Bruder, dem Baumeister Hans Voss in Lahr [starb 1849 zu Freiburg in Baden] schenkte, scheinen verloren.

Romeo und Julia. Uebersetzt von A. W. von Schlegel. Mit Photographien nach den Original-Cartons von Ferdinand Piloty. Berlin, Grote, 1875. kl. fol.

Sonette. Uebersetzt, eingeleitet und erläutert von Otto Gildemeister. Zweite Aufl. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1876. 8vo. pp. XXXII—181.

[Sonette.] Probe einer Uebersetzung Shakespeare'scher Sonette von O. Guttmann. (Programm des Gymnasiums zu Hirschberg). Hirschberg 1875. 4to.

[Winter's Tale.] Hermione. Grosse Oper in 4 Aufzügen von Max Bruch. Text nach Shakespeare's Wintermärchen, von Emil Hopffer. (Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.) Berlin, N. Simrock, [1872]. 8vo. pp. 38.

## b. Shakespeariana.

Asher (David). Das neueste Shakespeare-Jahrbuch. [Band X.]
Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 1875, No. 91, Nov. 14.

Asher (David). Neue Shakspeare-Literatur. 1, 2.
Blätter für literar. Unterhaltung. Leipzig. 1876. No. 29, 30, 37, 38.

Baumgart (Hermann). Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg i. Pr., Hartung, 1877 [1876]. 8vo. pp. VIII, 165.

Behn-Eschenburg. Die Wechselwirkung der englischen und der festländischen Literatur vor dem Zeitalter Shakspeare's. Zürich 1866. 4to. pp. XXVII (u. pp. 18 Schulnachrichten).
Programm des eidgenössischen Polytechnikums in Zürich auf das Schuljahr 1865—66. — Hiernach Jahrbuch X, p. 405 zu berichtigen.

Buchholtz (W.). Shakespeare, Kean und Hase.
Die Gegenwart. Berlin. 1872. No. 4, pp. 60—63.

Caro (Jacob). [Muthmassung einer Quelle zu 'Winter's Tale' in der Geschichte der zweiten Gemahlin des Herzog Ziemowit von Masowien (starb 1381). — Die Geschichte selbst wurde von einem Zeitgenossen, Arch. Gnesnensis Czarnkowski, niedergeschrieben und zuerst in Sommersberg's rerum Silesiacarum scriptores Vol. II (3 voll. Lipsiae 1729—32, fol.) gedruckt. Die Uebereinstimmung mit der Fabel des Drama's ist in der That merkwürdig, umsomehr als Shakespeare's Figur der 'Paulina', für die in der obigen Geschichte sich ein Gegenstück findet, bei Greene, *Dorastus and Faunia*, nicht vorkommt. Auch zu 'Böhmen am Meere' findet sich hier eine Quelle: '... circa mare mediterraneum in terris. que Moravie nuncupantur'. Herr Caro weisst den Canal nach, durch welchen die Kunde dieser Ereignisse nach England gelangt sein kann. Zur selbigen Zeit nemlich waren bedeutende Helden der englischen Geschichte nach Preussen gekommen, um sich an den Kämpfen zwischen dem Deutschen Orden und Litthauen zu betheiligen: Graf Heinrich v. Derby, Sohn des Joh. v. Gaunt, Herzogs von Lancaster, nachmals König Heinrich IV. von England; Will. Douglas v. Nyddisdale, der in Preussen seinen Tod fand; und 'Master' Thomas Percy.]
Geschichte Polens von Jacob Caro. Theil II, p. 413, Anm. 2, Theil III, p. 107, Anm. 2, u. Beilage II, p. 648. Gotha 1863—69. 8vo. — Vgl. auch Magazin für d. Litt. d. Auslandes. Berlin. Jahrg. 1863, Aug. 19

von J. C(aro), und einen Bericht über Herrn Caro's Vermuthung, im Londoner Athenaeum 1876, Nov. 6, von Stan. Kozmian (vide oben, ENGLAND, s. v. Kozmian).

Diehl (Jos. Aug.). Vue d'ensemble sur la vie de Shakespeare d'après ses œuvres. Emmerich 1871. 4to. pp. 18 (u. pp. 19—30, Schulnachrichten).

Jahresbericht über das K. Gymnasium zu Emmerich für das Schuljahr 1870—1871. Emmerich, J. L. Romen'sche Buchdruckerei. 4to.

Dittrich (Em.). Etude sur Shakspeare. Programm der Realschule zu Erfurt.) Erfurt 1872. 4to.

Elze (Karl). William Shakespeare. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1876. 8vo. pp. VIII - 652.

*Inhalt*: I. Heimat und Kindheit. II. Jünglingsalter und Ehe. III. London. IV. Das Theater. V. Shakespeare's Werke. VI. Shakespeare's Bildung. VII. Shakespeare's Charakter, seine Welt- und Lebensanschauung. [Aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Band X.] VIII. Zurückgezogenheit in Stratford und Tod. Anhang I. Die Schreibung des Namens Shakespeare. [Aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Band V.] Anhang II. Shakespeare's Bildnisse. [Aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Band IV.]

Friesen (Herm. von). Shakspere-Studien. Zweiter Band. Will. Shakspere's Dramen vom Beginn seiner Laufbahn bis 1601. Wien, Braumüller, 1875. 8vo. 2 Titelbll. 1 Bl. Inhaltsverz. pp. 390, 1 Bl. 'Druckfehler'. — Dritter [letzter] Band. Will. Shakspere's Dramen bis zum Schlusse seiner Laufbahn. Ibid., id., 1876. 8vo. pp. VI, 549, u. 1 p. 'Druckfehler'.

Friesen (H. v.). Dr. Karl Elze's William Shakspeare (Halle 1876) besprochen. Leipzig, C. L. Hirschfeld, 1876. 8vo. pp. 32.

Fulda (Karl). William Shakespeare. Eine neue Studie über sein Leben und sein Dichten, besonders über seinen Einfluss auf alle späteren dramatischen Dichter und darstellenden Künstler. Marburg, O. Ehrhardt. 8vo. min. pp. VIII—206.

Genee (Rud.). Die Parteien in der deutschen Shakespearekritik.

Nationalzeitung. Berlin. 1875. No. 93 u. 95. Febr. 25 u. 26.

Genee (R.). Hamlet oder nicht Hamlet. [Ueber Karl Werder's 'Vorlesungen über Hamlet'.]

Allgemeine Zeitung. Augsburg. 1875. Beilage No. 157.

Gerstmeyr (Erenbert). Studien zu Shakespeare's 'Julius Cæsar', Fortsetzung. [Programm des Gymnasiums zu Kremsmünster.] Kremsmünster 1876. 4to. pp. 30.

S. Jahrbuch X, pag. 406.

Goedeke (Karl). Shakspeare's Sonette.

Allgemeine Zeitung. Augsburg. 1875, Jan. 14, Beilage Nr. 14. — Ibid. Feb. 6, Beilage No. 37: Gœdeke's Deutung der Sonette Shakespeare's. *S. auch oben* ENGLAND UND AMERIKA, s. v. Gœdeke.

In der Londoner 'Academy' 1875, April 10, p. 372 lesen wir: 'Mr. Fleay writes to us to point out that the theory [of Gœdeke] with regard to Shakespeare's Sonnets is almost identical with that published by Mr. Samuel Neil in 1861. Yet the later critic has not so much as mentioned his predecessor.'

Grant (Ch.). Shakespeare und die Dichter seiner Zeit.

Preussische Jahrbücher. Berlin. Band 35, Heft 3. (März 1875).

Grimm (Herman). Hamlet. [Veranlasst durch Karl Werder's 'Vorlesungen über Hamlet'.] Abdruck aus dem XXXV. Bande [April 1875] der Preussischen Jahrbücher. [Berlin, 1875.] 8vo. pp. 21. Auch in: Fünfzehn Essays von Herm. Grimm. Neue Folge. Berlin 1875. 8vo.

GUENTHER (M.). A defence of Shakespeare's Romeo and Juliet against modern criticism. Inauguraldissertation. Halle 1876. 8vo. pp. 31.

Der Handels- und Kaufmannsstand, wie ihn Shakspeare geschildert. 4 Artikel.
Deutsche Monatshefte. Berlin. Jahrgang IV [1876]. Band VII, Heft 4, 5.

HAUFF (Gustav.). Shakspeare-Studien. I. Hamlet. II. König Lear.
Deutsches Museum 1866, No. 5, pp. 143—153. No. 20, pp. 609—623.

HEBLER (K.). Die Hamletfrage.
Im Neuen Reich. Leipzig. 1875, No. 41.

HELLWALD (Fd. von). Shakespeare in Holland. [Ueber H. E. Moltzer's Shakspere's invloed, etc. S. Jahrb. X, p. 414.]
Allgemeine Zeitung. Augsburg. 1875, März 18, Beilage No. 77.

HERMANN (E.). Die Recensenten-Krankheit. Eine psychiatrische Gelegenheits-Studie. Braunschweig, J. H. Meyer, 1875. 8vo. pp. 15.

HERRIG (H.). Shakespearomanie und Dramaturgie. 1, 2.
Magazin für die Literatur des Auslandes. Berlin. 1874, No. 8, 9.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch Karl Elze.* Zehnter Jahrgang. Weimar, in Kommission bei A. Huschke, 1875. 8vo. pp. IV—422.

INHALT:

*Thümmel, Julius.* Shakespeare's Kindergestalten. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
*Ulrici, H.* Jahresbericht für 1873—1874. Vorgetragen in der Jahresversammlung zu Weimar am 23. April 1874.
Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar am 23. April 1874.
*Schaaffhausen, Hermann.* Ueber die Todtenmaske Shakespeare's.
*Delius, N.* Ueber den ursprünglichen Text des King Lear.
*Elze, K.* Shakespeare's Character, seine Welt- und Lebensanschauung.
*Friesen, H. von.* Ben Jonson. Eine Studie.
Alcilia. Eine Sammlung von Gedichten aus dem Jahre 1595. Nach dem einzigen Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek, herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Wagner.
*König, Wilhelm.* Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwickelung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben.
*König jun., Wilhelm.* Voltaire und Shakespeare.
*Michaelis, Caroline.* Hamlet in Spanien.
*Delius, N.* Ueber die 'New Shakspere-Society' und ihre bisherigen Leistungen.
Statistischer Ueberblick über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1873 bis 30. Juni 1874.
Howard Staunton.
Literarische Besprechungen.
I. Friesen, H. von. Shakespeare-Studien, Band 1—2.
II. Zur Shakespeare-Literatur von 1874.
III. Othello the Moor of Venice, by Shakespeare, Translated into Hebrew by J. E. S.
IV. Hermann, E. Ein Wort zur weiteren Begründung und Berichtigung meiner Auffassung des Sommernachtstraumes etc.
V. Uebersicht.
Miscellen.
I. Eine Emendation zu Antonius und Cleopatra.
II. Zu Cymbeline II, 2.
III. Shakespeare-Aufführungen im Burg-Theater.
IV. Eine neue Shakespeare-Büste.
*Cohn, A.* Shakespeare-Bibliographie 1873 und 1874.
Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1874.
Berichtigungen und Nachträge.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vor-

standes herausgegeben durch Karl Elze. Elfter Jahrgang. Weimar, in Kommission bei A. Huschke, 1876. 8vo. pp. IV—364.

INHALT.

*Vincke, Gisbert Freih* Shakespeare und Schrœder. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar am 23. April 1875.
*Delius, N.* Shakespeare's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch.
*Wagner, Wilhelm.* Ueber und zu Mucedorus.
*Wagner, Wilhelm.* Emendationen und Bemerkungen zu Marlowe.
*Thümmel, J.* Ueber Shakespeare's Clowns.
*König, Wilhelm.* Shakespeare und Giordano Bruno.
*Schulze, Karl Paul.* Die Entwickelung der Sage von Romeo und Julia.
*Krauss, Fritz.* Eine Quelle zu Shakespeare's Sommernachtstraum.
*Hense, C. C.* Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeare's.
*Elze, K.* Noten und Conjecturen zu Shakespeare.
Statistischer Ueberblick über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1874 bis 30. Juni 1875.
Literarische Uebersicht.
Miscellen.
I. Wagner, W., Seneca und Shakespeare.
II. Derselbe, Zu Jahrbuch X, 157 und 175 (Alcilia).
Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Mitglieder-Verzeichniss.

Jekeli (J.). Die Gesetze der Tragödie, nachgewiesen an Shakespeare's Macbeth. Hermannstadt 1873. 8vo.

Kaiser (Victor). Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeare's Dichtung und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach. Psychologischer Essay. (Oeffentliche Vorträge, gehalten in der Schweiz, Bd. III, Bog. 16—18). Basel, Schweighäuserische Verlagsbuchh., 1875. 8vo. pp. 45.

Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar. Weimar, Huschke, 1876. 8vo. pp. 37.

Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch, Band XI.

Klein (J. L.). [Shakespeare-Quellen in seiner *Geschichte des Drama's*.]

IV. *Das Italienische Drama.* Erster Band. Leipzig, T. O. Weigel, 1866. 8vo. — Pag. 337—346: Ariosto's *Suppositi* und Shakespeare's Taming of the Shrew. Der IV. und V. Act bei Ariosto, verglichen mit der Episode des Pedant und Vincentio, bei Shakespeare, Act IV und V.

*Ibid.* pag. 546—594: Bernardo Accolti's *Virginia* und All's Well that ends Well. Schlegel und Simrock (ausser ihnen kein Literarhistoriker oder Shakespeare-Erklärer) haben die Uebereinstimmung der Fabeln beider Stücke nur obenhin angedeutet, Klein hat sie zuerst eingehend nachgewiesen. In vielen dieser Uebereinstimmungen finden sich die Elemente nicht in Boccacio's Novelle und es werden daher fortan diese *und* Accolti's *Virginia* für Shakespeare's Quellen zu gelten haben, ja nach Klein's Untersuchung, die, wie wir bereits früher bemerkt haben (Jahrbuch II, 401), tiefe Einblicke in Shakespeare's Compositionsweise eröffnet, scheint die Empfindungs- und Gedankenfolge des Dichters sich directer an die *Virginia*, als an die Novelle anzuschliessen. Da die *Virginia* weder in's englische noch in's französische übertragen wurde, liegt hier auch ein Beweis dafür vor, dass Shakespeare italienisch verstanden haben muss.

*Ibid.* pag. 748—757. *Gl'Ingannati* und Twelfth Night.

*Ibid.* pag. 786—791. Der Page Brunetto in Parabosco's *Il Viluppo*, das Vorbild vom Pagen Sebastian (Julia) in The Two Gentlemen of Verona. 'Den Entführungsanschlag und die Doppelbewerbung fand Shakespeare nicht bei Montemayor, sondern in Parabosco's *Viluppo*'.

*Ibid.* pag. 801—806. Niccolo Secco's *Gl'Inganni* und Twelfth Night. —

Hier sei bemerkt, dass Mr. J. P. Collier die in den *Annals of the Stage*, auf die Notiz hin in Manningham's Diary von der Aufführung der *Inganni* in London, unter dem 2. Februar 1601 (1602) ausgesprochene Vermuthung: 'should the Italian comedy, called *Inganni*, turn up, we shall probably find in it the actual original of Twelfth Night' später zurückgenommen hat, was Klein entgangen ist: '. . . but to neither *(Gl'Ingannati* and *Gl'Inganni)* can we say with any degree of certainty, that our great dramatist resorted, although he had perhaps read both, when he was considering the best mode of adapting to the stage the incidents of Bandello's novel'. Collier's Shakespeare, Vol. III, (1842), p. 323.

*Ibid.* pag. 807. Secco's Courtisane Dorotea [in *Gl'Inganni*] und Shakespeare's Doll Tear-Sheet (Henry IV., part. II.) 'Es unterliegt für uns keinem Zweifel, dass Secco's Courtisane Dorotea, zu Falstaff's Dortchen Lakenreisser Modell gestanden'.

*Ibid.* pag. 887—890. Christoforo Castelletti, *Le Stravaganze d'Amore* (1585). Klein meint die drei Schattirungen von Narrheitsformen: von wirklicher, verstellter und zünftiger Narrheit, die man in diesem Stück, und zwar in derselben Scene einander gegenübergestellt findet, könnten die erste Anregung der ähnlichen Situation in King Lear [Lear, Edgar, Fool] gegeben haben, eine Annahme, die ihm um so zulässiger erscheint, als kein Drama ausser den *Stravàganze* vor King Lear und Hamlet vorhanden ist, worin ein *verstellter* Wahnsinn vorkommt.

V. *Das Italienische Drama.* Zweiter Band. Ibid., id., 1867. 8vo. — Pag. 385. Lodovico Dolce, *Tragedia Marianna.* Klein vermuthet in diesem Stück die Modell-Studie zum Othello, eine Ansicht, die er durch Anführung von Parallelstellen unterstützt.

*Ibid.* pag. 426. Luigi Groto's *La Dalida.* Eine Parallelstelle zu Lady Macbeth's Monolog, [Macbeth, Act I, Scene 5].

*Ibid.* pag. 432—461. Luigi Groto's *La Hadriana.* Dieser Tragœdie liegt der Stoff von Romeo and Juliet zu Grunde. Arthur Brooke, in der Vorrede zu seinem *Romeus and Juliet* erzählt: 'I saw the same argument lately set foorth on stage with more commendation then I can looke for, being there much better set forth then I have, or can dooe.' In der *Hadriana* haben wir wahrscheinlich das Stück, welches Brooke, entweder in einer englischen Nachbildung, oder italienisch in London gesehen hat. So scheint Collier's Vermuthung, dass Shakespeare das von Brooke erwähnte, allen Forschern bisher entgangene Stück benutzt haben könne, sich zu bestätigen. Uebrigens kann er die *Hadriana* auch aus dem 1586 erschienenen Druck gekannt haben. Klein hat zum erstenmal darauf hingewiesen, dass Arthur Brooke's *Romeus and Juliet* eine Nachbildung der versificirten Giulietta-Novelle der Veroneserin Clitia *L'infelice Amore* (1563) ist. Ueber letztere findet man Näheres in Vol. 4 der Shakespeare-Society Papers (1849): 'An Account of an Early Italian Poem on the story of Romeo and Juliet', wo aber der Beziehung zu Brooke's Gedicht nicht gedacht wird. — Klein's Angabe, dass die Shakespeare-Kritik, 'die Shakespeare-Society mit inbegriffen', von diesem Poem keine Notiz genommen habe, beruhte auf einem Irrthum. der, wäre ihm vergönnt gewesen, Shakespeare seiner Geschichte des Drama's hinzuzufügen, von ihm selbst berichtigt worden wäre.

*Ibid.* pag. 721. Paolo Veraldo's *L'Intrico.* Eine Scene dieser Komödie gleicht dem Sichversetzen in die Lage des Anderen [Olivia und Viola] in Twelfth Night, Act I, sc. 5. Klein sagt: 'Warum sollte Shakespeare nicht auch diese Komödie gekannt haben?' — Twelfth Night aber wurde schon Feb. 2, 1601 (1602) aufgeführt, wie wir aus dem Tagebuche eines Augenzeugen wissen, welches im British Museum (Harl. MSS. 5353) aufbewahrt wird, während *L'Intrico* erst 1606 aufgeführt, 1610 gedruckt wurde.

VIII. *Das Spanische Drama.* Erster Band. Ibid. id. 1871. — Pag. 859. Parallelscenen in Romeo and Juliet und in der *Celestina.* Shakespeare's rhyaparographische Studien.

X. *Das Spanische Drama.* Dritter Band. Ibid. id. 1874. — Pag. 340—55. Lope's *Castelrines y Monteses* und Romeo and Juliet. Bemerkenswerth ist der wörtliche Gleichlaut einer Verszeile in beiden Stücken: R. & J. I, sc. 5, Cap. 'He bears him like a portly gentleman' Cast. y Mont. 'De noble el mancebo ha entrado.'

*Ibid.* pag. 435. Parallelscene in The Taming of the Shrew und in Lope's *El Caballero de Olmedo.*

XI, 2. *Das Spanische Drama.* Vierter Band, zweite Abtheilung. Ibid. id. 1875. — pag. 256 ff. Die Eifersucht als tragisches Motiv in Othello und in Calderon's *El Medico de su honra.*

*Ibid.* pag. 549. Parallelscene in K. Henry IV., part. II, Act IV, sc. 4 und in Calderon's *Los Cabellos de Absalon.*

Kohl (J. G.). Geschichte Shakespeare's und seiner Werke bei verschiedenen Völkern. 1—4.

Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung). 1876, Nr. 190—95.

Kreyssig (Fr.). Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke. Dritte Aufl. 2 Bde. Berlin, Nicolai's Verlag, 1877 [1876]. 8vo. pp. VIII, 495: IV, 530.

Kuehn (Carl). Ueber Ducis in seiner Beziehung zu Shakspere. Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Jena. Cassel, Druck von L. Döll, 1875. 8vo. pp. 38 [die letzte leer].

Lamb (Charles and Miss). Six tales from Shakespeare. Ein Lesebuch für mittlere Classen. Mit grammatischen Anmerkungen und einem vollständigen Wörterbuche versehen von F. Balty. Dritte Aufl. Altenburg, Schnuphase, 1875. 8vo.

Laube (H.). Shakespeare-Splitter.

Deutsche Rundschau. Berlin. I. Jahrgang. 1875, Heft 5.

Leo (F. A.). General-Register für das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Jahrgang I—X. Berlin, Druck von Troitzsch & Ostertag, 1875. 8vo. pp. 30.

Lewinsky als Richard III.

Illustrirte Zeitung. Leipzig. 1875, No. 1662.

Liebau (Gustav). Erzählungen aus der Shakespeare-Welt. Für die deutsche Jugend bearbeitet. [Der Sturm, Die bezähmte Widerspenstige, Das Wintermärchen, Hamlet, König Lear, Romeo und Julia.] Berlin, Carl Salewski, 1875. 8vo.

Liebau (Gustav). Studie über William Shakespeare's Trauerspiel: 'Hamlet, Prinz von Dänemark'. (Hamlet, Prince of Denmark). Ein Beitrag aus des Verfasser's demnächst erscheinender Schrift: 'William Shakespeare's dramatischer Nachlass'. Bleicherode, Druck von Bessin & Busch [1875]. 8vo. pp. 16.

Liebau (Gustav). Shakespeare - Gallerie. 1. Lief. Abhandlung über Romeo und Julia. Für Verehrer des Dichter's herausgegeben. Berlin, Salewski, 1876. 8vo. pp. 19.

Linde (Hermann). Wie ich Shakespeare - Recitator wurde.

Bonner Zeitung. 1876, December 14. — Abdruck aus 'Newyorker Belletristisches Journal'.

Lohse (Louis). Die Bedeutung Shakespeare's für den Erzieher, insbesondere für den Lehrer. Anthologie aus seinen Dramen. Planen, F. E. Neupert, 1876. 8vo. pp. 160.

Mattner (M.). Ueber Handlung, Charaktere und Idee des Macbeth. Berlin 1871. 8vo.

...r (Johann). Shakespeare in Deutschland. 1, 2.

...für die Literatur des Auslandes. Berlin. 1875, No. 12, 13.

Naumann (Emil). **Shakespeare in seinem Verhältnisse zur Tonkunst. Vortrag, gehalten am 23. April 1864 im Berliner Tonkunst-Verein.**
Emil Naumann's Nachklänge. Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern etc. Berlin. 1872. pp. 93—131.

Osterwald (Wilh.). **Frauenbilder aus Shakespeare's Dramen.** Vier Gesänge, componirt von Heinr. Hofmann. Berlin, H. Erler [1875]. 4to.

Paur (Theod.). **Zur Shakespeare-Feier 1864.**
Zur Literatur- und Culturgeschichte. Aufsätze und Vorträge von Theodor Paur. Leipzig, Leuckart. 1876 [1875]. 8vo. pp. 18—29.

Petri (M.). **Zur Einführung Shakespeare's in die christliche Familie. Eine populäre Erläuterung der vorzüglichsten Dramen desselben.** 2. vermehrte Aufl. Hannover, Meyer, 1876. 8vo. pp. 292.

Prölss (R.). **Shakspeare's Julius Cæsar. Erläuterungen.** Leipzig, Wartig, 1875. 16mo. pp. 219.
Erläuterungen zu den ausländischen Klassikern. 3. und 4. Bändchen.

Prölss (R.). **Shakspeare's Kaufmann von Venedig erläutert.** Leipzig, Wartig, 1875. 16mo. pp. 128.
Erläuterungen zu den ausländischen Klassikern. 5. Bändchen.

Ritter (Gottl.). Shakespeare in Paris (Le Juif de Venise. Drame en 5 actes et 7 tableaux per M. Ferdinand Dugué.)
Neue Monatschrift für Dichtkunst und Kritik, herausgegeben von Oscar Blumenthal. Berlin. IV. Band, Heft 3. Leipzig. 1876. 8vo. pp. 255—64.

Rovenhagen (S.). Lessing's Verhältniss zu Shakespeare. Aachen 1867. 4to. pp. 28 [u. pp. 29—50 Schulnachrichten].
Programm der Realschule erster Ordnung zu Aachen für das Schuljahr 1866—67. Aachen, Druck von J. J. Beaufort, 1867.

Schmeding (G. A.). Essay on Shakspere's Henry V. Inaugural-Dissertation der philosophischen Facultät zu Jena. Jena, Druck von W. Ratz, 1874. 8vo. pp. 36.

Schmidt (Alexander). Lexicon zu Shakespeare's Werken. II. Theil. M—Z. Shakespeare-Lexicon. A complete Dictionary of all the English Words, Phrases and Constructions in the Works of the Poet. Vol. II. M—Z. Berlin, G. Reimer, 1875. Roy. 8vo. in double col. pp. X (and II), 679—1452.

Schuemann (Johannes). See und Seefahrt, nebst dem metaphorischen Gebrauch dieser Begriffe in Shakspere's Dramen. I. Abtheilung. Leipzig, Druck von Alex. Edelmann. 4to. pp. 40 [u. pp. 41—60 Schulnachrichten.]
Programm der Thomasschule in Leipzig für das Schuljahr Ostern 1875—76.

William Shakespeare. [Biographie, mit Portrait in Holzschnitt.]
Theater-Welt. Berlin, täglich. 1875, Februar.

Sh-k-sp-r?
Die Grenzboten. Leipzig. 1876, No. 36.

Shakespeare am Hofe der Königin Elisabeth.
Ueber Land und Meer. Stuttgart. 1876, No. 33.

Shakespeare-Gallerie. Charactere und Scenen aus Shakespeare's Dramen. Gezeichnet von M. Adamo, &c. 9. Lief. Leipzig, Brockhaus, 1875. Roy. 8vo.

Shakespeare-Gesellschaft, Deutsche. [Vorschlag, betreffend die Errichtung einer akademischen Hochschule für dramatische Kunst. An den Cultusminister Dr. Falk]. Weimar, 2. Juli 1875. 4to. 4 pp.

Shakespeare-Literatur in Frankreich.
Magazin für die Literatur des Auslandes. Berlin. 1876, No. 1.

Shakespeare-Prometheus. [Ueber O. Marbach. s. Jahrbuch X, p. 409.]
Allgemeine Zeitung. Augsburg. 1874, Beilage No. 37.

Shakespeare-Verein, Der, zur Hebung der deutschen Bühne. (Separatabdruck aus der „Theaterrevue" der Nordischen Revue, Octoberheft 1864.) Dresden, Druck von E. Blochmann & Sohn. 8vo. pp. 30.

Shakespeare's Apokryphen.

Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung. 1876, No. 35.

Shakespeare's Philosophen und Humoristen. 1, 2.

Sonntagsblatt (Illustrirtes Volksblatt). Berlin. 1876. No. 47—50.

Shakespeare's Vorgänger und Zeitgenossen.

Europa. Leipzig. 1875, No. 46.

Siebel (C.). Dichtungen zur Shakespeare-Feier des Künstlervereins „Malkasten" in Düsseldorf. Barmen 1864. 8vo. pp. 30.

Stahr (Adolf). Die Shakspeare-Feier in Weimar 1864.

Kleine Schriften zur Literatur und Kunst von A. Stahr. Band III. Berlin. 1875. 8vo. min.

Struve (Heinrich von). Hamlet. Eine Charakterstudie. Weimar, A. Huschke, 1876. 8vo. pp. VI, 1 Bl. unpag., pp. 160.

Tacke. Abhandlung über Macbeth. [Programm der Höheren Bürgerschule in Luckenwalde.] Luckenwalde 1874. 4to. pp. 9.

Vatke (Theod.). Ueber eine Stelle im Hamlet, Act II, Sc. 2 '*A good being kissing carrion*'.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen, herausgegeben von Herrig. Band 52 (1874), pag. 39—44.

War Shakespeare Katholik?

Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland. München 8vo. Band 54 (1861), Band 59 (1866), Band 60 (1867), pp. 513—39, 589—615. 665—687.

Welten (O.). Othello im Burgtheater.

Die Literatur. Wochenschrift. Leipzig. 1874, No. 2.

Werder (Karl). Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet, gehalten an der Universität zu Berlin (zuerst im Wintersemester 1859—1860, zuletzt 1871—1872). Berlin, Wilh. Hertz, 1875 [1874]. 8vo. pp. (IV), 252.

Wislicenus (C.). Zwei neue Shakespearequellen.

Die Literatur. Wochenschrift. Leipzig. 1874, No. 1, 2, 3.

Wolff (Th.). Zur Kenntniss der Quellen von Jacob Ayrer's Schauspielen. [Programm der Luisenstädt. Gewerbeschule.] Berlin 1875. 4to. pp. 26.

Zabel (E.). Roderich Benedix und die Shakespearomanie.

Die Literatur. Wochenschrift. Leipzig. 1874, No. 11.

Ziepel (C.). Deposition of Richard II. [Programm der Friedrichs-Werder'schen Gewerbeschule.] Berlin 1874. 4to. pp. 42.

Zimmermann (R.). Werder's Hamletvorlesungen.

Deutsche Rundschau. Berlin. II. Jahrgang. Heft 1. 1875.

Zur Shakespeare-Literatur. [Neue Erscheinungen derselben.]

Allgemeine Zeitung. Augsburg. 1874, Beilage No. 52.

## III. FRANKREICH.

Oeuvres completes. Traduction nouvelle par Benjamin Laroche. 6me édit. 6 vol. Paris, Charpentier & Co., 1876. 12mo. pp. 2815.

Oeuvres completes, traduites par François-Victor Hugo. Tom. 1—5. Paris, Lemerre, 1875—76. 24mo. pp. 2149.

Petite bibliothèque littéraire. — Il est tiré quelques exemplaires de cette édition sur papier de Chine.

OEUVRES COMPLETES. Traduction de Benjamin Laroche. Dessins de Barrias. Tom. I, II. Paris, librairie de l'Echo de la Sorbonne, 1875. 4to. à 2 col.

OEUVRES COMPLETES, traduites par Emile Montégut. Seconde édition. Tom. I. Paris, Hachette & Co., 1875. 18mo. pp. 471.

CHEFS-D'OEUVRE de Shakespeare, traduits intégralement en vers francais par A. Cayron. Hamlet, Macbeth, Othello, Roméo et Juliette. Préface de M. Mézières. Avec un portrait de Shakespeare, gravé à l'eau-forte par Rason. 2 vol. Paris, E. Plon & Co., 1875. 8vo. pp. XVI—882.

[HAMLET, HENRY IV., ALL'S WELL, trad. par Paul Meurice.] Hamlet, en collaboration avec Alex. Dumas. Falstaff, tiré de Henri IV. Paroles, tiré de Tout est bien qui finit bien, en collaboration avec A. Vacquerie — d'après Shakespeare.

Théâtre (Etudes et copies) de Paul Meurice. Paris, Pagnerre, 1864. 8vo. — In Jahrbuch II, p. 404 unvollständig.

---

[ALL'S WELL, etc.] Tout est bien qui finit bien, comédie [d'après Shakespeare?] en un acte par A. Bruyère, représentée pour la première fois sur le théâtre des Loisirs-Rochefortais, le 27 Fevr. 1875. Rochefort, imp. et libr. Thèze, 1875. 8vo. pp. 42.

JULES CESAR; par Shakspeare. Nouvelle édition, publiée avec une notice, un argument analytique et des notes en français par C. Fleming. Paris, Hachette & Co., 1876. 16mo. pp. 178.

HAMLET, prince de Danemark, tragédie en six actes et dix tableaux. Traduction italienne de C. Rusconi, avec le français en regard. Seule édition conforme à la représentation. Paris, impr. Morris père et fils, 1876. gr. in-8vo., à 2 col. pp. 48.

Répertoire dramatique de M. Ernesto Rossi.

MACBETH. Tragédie de William Shakespeare. Traduction [faite en 1851] par M. Ferrus.

Société académique des sciences, arts, belles-lettres, etc. de Saint-Quentin. Troisième Série, Tom. VII (Acte I), VIII (Acte II), IX (Acte III), XI (Acte IV). Saint-Quentin, 1867—74. 8vo.

MACBETH. Edition classique, avec une préface et des notes, par M. A. Talandier, professeur au lycée Henri IV. Paris, Delagrave, 1875. 12mo. pp. XVIII - 111.

Édition nouvelle des Classiques anglais.

MACBETH, tragédie. Édition classique, précédée d'une notice littéraire par E. Sedley. Paris, Delalain & fils, 1875. 18mo. pp. XXIV—107.

MACBETH, tragédie; par Shakspeare. Traduction française par Letourneur, revue et corrigée. Paris, Jules Delalain & fils, 1875. 12mo. pp. XXIV—112.

MACBETH, par Shakespeare. Traduction française par E. Montégut, avec le texte anglais et des notes. Paris, Hachette & Co., 1876. 12mo. pp. VIII —146.

MACBETH; par Shakespeare. Expliqué littéralement par M. Angellier. Traduit en français par M. E. Montégut. Paris, Hachette & Co., 1876. 12mo. pp. VIII—270.

[MERCHANT OF VENICE.] LE JUIF DE VENISE, drame en 5 actes et 7 tableaux; par Ferdinand Dugué. Paris, Barbré, 1876. 4to. à 3 col. pp. 15.

Théâtre de l'Ambigu-comique. Première représentation le 13 janvier 1854. — Magasin théâtral illustré.

Othello, tragédie en cinq actes. Traduction italienne de Giulio Carcano, avec le français en regard. Seule édition conforme à la représentation. Paris, impr. Morris père et fils, 1876. gr. in 8vo, à 2 col. pp. 45.

Répertoire dramatique de M. Ernesto Rossi.

Othello, tragédie en cinq actes, de William Shakespeare. Tradnction italienne de Giulio Carcano, représentée à Paris sur le Théâtre italien, le 29 mai 1866. Paris, Michel Lévy Frères; Librairie nouvelle, 1876. 8vo. à 2 col. pp. 62.

Répertoire de M. Ernest Rossi.

Richard III. Edition classique, avec une notice sur la pièce et des notes philologiques et littéraires par M. Grouillard, professeur délégué au lycée Henri IV. Paris, Delagrave, 1875. 12mo. pp. XXIV—179.

Editions nouvelles des Classiques anglais.

Richard III., tragédie; par Shakspeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par E. Sedley. Paris, Jules Delalain, 1875. 18mo. pp. XXIV —171.

Romeo et Juliette, drame lyrique d'après la tragédie de Shakespeare, paroles d'Emile Deschamps, musiqne d'Hector Berlioz. Paris, impr. A. Chaix & Co.; Brandus & Co., 1875. 8vo. pp. 16.

Romeo et Juliette, tragédie en cinq actes; par William Shakspeare. Traduction française, conforme à la représentation. Paris, Michel Lévy frères; Librairie nouvelle, 1876. gr. 18mo. pp. 68.

---

Buechner (Alexandre, professeur de littérature étrangère à la faculté des lettres de Caen). Les derniers critiques de Shakspeare. Caen, impr. Le Blanc-Hardel, 1876. 8vo. pp. 41.

Extrait des Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen.

Lacroix (Albert). Shakspeare et M. Ponsard. (Extrait de la Revue trimestrielle.) Bruxelles, imprimerie de Henri Samuel, s. d. 8vo. pp. 8 (die letzte leer).

Onimus (Le docteur). La Psychologie dans les drames de Shakspeare. Paris, C. Reinwald & Co., 1876. 8vo.

Réimprimé de la Revue des deux mondes, Avril 1876.

## IV. HOLLAND.

Dramatische Werken, vertaald en toegelicht door A. S. Kok. Aflev. 20—34. Amsterdam, G. L. Funke, 1875--76. 8vo.

Julius Caesar [in English] met een Verhandeling over dit Treurspel door C. W. Opzoomer. Amsterdam, T. H. Gebhard & Co., 1872. 8vo. pp. (IV), 145.

The Plays of William Shakespeare. Uitgegeven en verklaard door C. W. Opzoomer. Stuk III. [Stuk I u. II, Othello und Macbeth enthaltend, erschienen 1862.]

The Tragedy of JULIUS CAESAR by William Shakespeare. Uitgegeven met verklaarende aanteekeningen en eene beschouwing van het Treurspel door A. S. Kok. Haarlem, Erven F. Bohn, 1872. 8vo. pp. (IV)—176.

CORIOLANUS. Treurspel van William Shakespeare. Metrische vertaling van G. Timme. Deventer, W. F. P. Enklaar, 1876. 8vo. pp. 148.

---

AA. Eene vernieuwde opvoering van den Hamlet.

De Nederlandsche Spectator 1873, No. 24, Juni 14, p. 187—8.

Aanteekeningen, verklarende, ten gebruike bij de lezing van Shakespeare's Richard II. Explanatory notes illustrative of Shakespeare's King Richard II. Amsterdam, L. F. J. Hassels, n. d. [1875?] 8vo. pp. 48.

Bibliothek voor hoogere Burgerscholen. No. 2.

BODENSTEDT (Friedr.) William Shakespeare. Een blik op zijn leven en werken. Uit het hoogduitsch door H. A. Kroon eman. Nijmegen, A. E. Timmerman, 1873. 8vo. pp. VIII—130, 1 leaf 'Inhoud', 1 leaf 'Errata'.

GOLTSTEIN (J. K. van). Koning Johan. Een geschiedkundig tooneelspe van William Shakespeare. l

De Gids (Amsterdam) April 1870, pp. 46—65.

LOFFELT (A. C.). Nederlandsche navolgingen van Shakespeare en van de oude Engelsche dramatici in de zeventiende eeuw. I—IV.

De Nederlandsche Spectator. 1868. No. 4, Jan. 25. No. 18, Mei 2. No. 19, Mei 9. No. 21, Mei 23. 1870, No. 29, Juli 16. — Jahrb. X, p. 414, hiernach zu vervollständigen.

LOFFELT (A. C.). Shakespeare's Hamlet en Bara's Herstelde Vorst. 8vo. pp. 32.

Separatdruck aus: De Tijdspiegel 1869 (No. 5). Arnhem, D. A. Thieme, pp. 474—503.

LOFFELT (A. C.). Rossi als Othello.

De Nederlandsche Spectator 1876, No. 14, 15. April 1, p. 106—7. Apr. 8, p. 117—19.

MOLTZER (H. E.). Het drupje boosheid. Wat geeft de dramatiske figur van Shakspeare's Hamlet ons te zien en te leeren?

Volksalmanak 1871, pp. 137—49.

PEKELHARING (K. R.). Shakspeare in zyne historien. [Fortsetzung und Schluss.]

Nederland. Verzameling van oorsprongelijke Bijdragen van Nederl. Letterkundigen onder Redactie van Jan Ten Brink. Amsterdam. Jaarg. 1874, No. 2, pp. 185—221; No. 11, pp. 271—310; Jaarg. 1875, No. 2, pp. 113—156.

ROESSING (T. N.). Shakespeare en het Nederlandsch tooneel.

De Nederlandsche Spectator, 1873, Aug. 2, No. 31.

TIEDEMAN (H.) Shakspere en de draagbare Kanonnen. [Hamlet, Act V, sc. 4.]

De Navorscher. Amsterdam. Jaarg. 1867, No. 7, p. 194. — Ibid. No. 8, p. 236, by A. C. L[offelt.] Ibid. No 10, p. 297—8, by H. Tiedeman.

VLOTEN (J. van). Hamlet-Bespiegelingen.

De Levensbode, Tijdschrift. Deerde Deel, I. Deventer, Jac. van der Meer. 1868. 8°. pp. 51—66.

WITTE VAN CITTERS (J. de). De invloed van Shakespeare op ons tooneel in de 17e eeuw.

De Nederlandsche Spectator, 1874, July 4, No. 27.

WITTE VAN CITTERS (J. de). Shakespeare over den tegenwoordigen oorlog.

De Nederlandsche Spectator, 1870, Oct. 15, No. 42.

# V. VERSCHIEDENE LÄNDER.

## Böhmen.

Sen v Noci Svatojanske. [The Midsummer Night's Dream]. Sepsal William Shakespeare. Prelozil Frantisek Doucha. Druhé vydáni. V Praze, Fr. A. Urbánek, 1876. 8vo. min. pp. 100.

Divadelní Svet. Sbirka dramatiekych prací puvodních i cizojazycnych, etc. Redaktor Josef Stolba. Svazek VII.

Maly (Jakob). Kytice z dramatiekých spisů Williama Shakespeara. S podbiznou W. Shakespeara. V Praze, Theodor Mourek, 1873. 12mo. pp. VIII—152.

## Finland.

Macbeth. Murhenäytelmä wiidessä näytöksessä. W. Shakespearen alkuperäisestä suomentanut Kaarlo Slöör.

Suomaleisen Kirjallisunden Seuran Toimituksia. 25 Osa. (Räytelmistö, III. [Umschlag]: Helsingissä, Suomal. Kirjallis. Seuran Kirjapainossa, 1864. 8vo. pp. 1—140. — Jahrbuch X, p. 415 hiernach zu vervollständigen.

## Griechenland.

*ΟΘΕΛΛΟΣ ἤτοι ὁ Μαῦρος τῆς Ἐνετίας* [Othello, the Moor of Venice.] *Τραγωδία τοῦ ἄγγλου Σαιξσπείρου εἰς πράξεις πέντε. Ἐκδίδοται ὑπὸ Ἰωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Βουτυρα καὶ Σας*, 1873. 8vo. pp. XVI—82.

*Η ΤΡΙΚΥΜΙΑ* [The Tempest]. *Δρᾶμα τοῦ ἄγγλου Σαιξπείρου εἰς πράξεις πέντε. Ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ κειμένου μετάφρασις ὑπὸ Παντολέοντος Καβάφη. Ἐκδίδοται ὑπὸ Ιωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Βουτυρα καὶ Σας.* 1874. 8vo. pp. 82.

*Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ* [The Merchant of Venice]. *Δρᾶμα εἰς πράξεις πέντε. Ἐκδίδοταί ὑπὸ Ἰωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει τύποις Βουτύρα καὶ Σας.* 1874. 8vo. pp. 102.

*ΟΙ ΔΥΟ ΕΥΓΕΝΕΙΣ ΤΗΣ ΒΕΡΩΝΗΣ* [The Two Gentlemen of Verona]. *Δρᾶμα εἰς πράξεις πέντε. Μετάφρασις ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ ὑπὸ Ἰωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Α. Κορομήλα*, 1874. 8vo. pp. 104.

*ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΕΩΝ* [Comedy of Errors]. *Εἰς πράξεις πέντε. Ἐκδίδοται ὑπὸ Ἰωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Α. Κορομήλα*, 1874. 8vo. pp. 76.

*ΡΙΧΑΡΔΟΣ Γ'* [King Richard III.]. *Δρᾶμα εἰς πράξεις πέντε. Μετεφράσθη ὑπὸ Κλεάνθους Ν. Τριανταφύλλου. Ἐκδίδοται ὑπὸ Ἰωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Βουτύρα καὶ Σας.* 1874. 8vo. pp. 150.

*ΑΜΛΕΤΟΣ* [Hamlet]. *Τραγῳδία εἰς πράξεις πέντε. Μεταφρασθεῖσα ὑπὸ Ι. Η. Περβανόγλου. Νῦν Δεύτερον Εκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου Δ. Μανώλη. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Βουτύρα καὶ Σας*, 1874. 8vo. pp. 244.

Diese 7 Stücke sind bezeichnet *Συλλογὴ Δραμάτων. Απ.* 1, 2, und *Τὰ Ἅπαντα τοῦ Σαιξπήρου Απ* 3—7, in obiger Reihenfolge.

*Σαιξπείρου ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ, ΟΘΕΛΛΟΣ, καὶ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΛΗΡ, Τραγῳδίαι ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ μεταφρασθεῖσαι ὑπὸ Δημητρίου Βικέλα* [Romeo and Juliet, Othello, and King Lear, translated by Demetrius Bikelas]. *Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν Ἀδελφῶν Πέρρη*, 1876. Roy. 8vo. pp. XVI—640.

*ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΑ* [Romeo and Juliet]. *Δρᾶμα εἰς πράξεις πέντε ὑπὸ Σαιξπήρ. Εν Ἀθήναις, τύποις Α. Καναριώτου καὶ Ξ. Γρυπάρη*, 1873. 8vo. pp. 144.

Basileides (S. N.). *Σαιξπήρου* [on King Lear]. Athens 1870. 8vo.

## Island.

Macbeth. Sorgarleikur (Tragedía) eptir W. Shakespeare. Matthías Jochummsson hefir íslenzkad. Utgefendur: Nokkrir menn í Reykjavík (Prentad í Prentsmidju Landsins. E. Thórdarson). 1874. 8vo. pp. (IV)—104. [Pag. 99—104. 'Efnisskýring.']

Hamlet und Romeo und Juliet, in's Isländische übersetzt von Steingrimr Thorsteinson.

Diese beiden Stücke sind mir noch nicht zu Gesicht gekommen, auch fehlt mir der Nachweis über Druckort und Datum.

## Italien.

Opere di Shakspeare. Traduzione di Giulio Carcano. Prima edizione illustrata. Volume II, III, IV, V. Milano & Napoli, N. Hœpli 1875—77. 8vo. Vol. II, pp. 450; Vol. III, pp. 408; Vol. IV, pp. 388: Vol. V [dated 1877, but published 1876], pp. 384.

Teatro di Shakespeare voltato in prosa italiana da Carlo Rusconi. Sesta edizione. Vol. IV. Firenze, M. Ricci, 1874. 8vo. pp. 388.

Opere di Shakespeare, tradotte dal Dott. Prof. C. Pasqualigo. Volume I. — Parte I. [Il Mercante di Venezia. Gran chiasso per nulla. La Tempesta. Le gaie Donne di Windsor.] Venezia, Stabilimento tip. Grimaldo e C. 1872. 8vo. in double col. pp. [VI]—138, the last blank.

Amleto: tradotto in versi e prosa conforme al testo (da Luigi Matteucci). Milano, tip. Giuseppe Golio, 1875. 8vo. pp. 134.

King Henry IV. Part I. Con tante note spiegative ed osservazioni sulla grammatica di Shakspeare da rendere il dramma intelligibile a chiunque conosce anche solo mezzanamente l'inglese. Saggio del padre (Viāni) Carlo. Roma, Torino, Firenze, Erm. Lœscher, 1872. 8vo. pp. VIII, 1 f. Dramatis personæ, pp. 108, 1 f. 'Errata.'

Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakspeare, tradotta ed adattata per le scene italiane da Giulio Carcano. Parigi, imp. Debons; lib. Michel Lévy frères, Libr. nouvelle, 1875. gr. in-8. à 2 col. pp. 39.

Il Mercante di Venezia, melodramma in quattro atti da Shakspeare. Poesia del cav. G. T. Cimino, Musica del maestro cav. Ciro Pinsuti. Milano, Ricordi (1874). 8vo. pp. 50.

Otello e La Tempesta di Guglielmo Shakspeare. Arminio e Dorotea di Wolfgango Gœthe. Traduzioni di Andrea Maffei. Firenze, Successori Le Monnier, 1869. 8vo. pp. VII, [IV], 504, and 1 leaf 'Indice.'

---

Graf (A.). Amleto. Indole del personaggio e del dramma.
Nuova Antologia di scienze, letteri ed arti. Anno XI. 2. serie. Vol. I, fasc. 3.

Levi (A. R.). Studi su Shakspeare. Treviso, coi tipi di L. Zoppelli editore, 1875. 8vo. pp. IX—290, and 1 p. Errata.

Pasqualigo (Cristofero). Il teatro inglese prima di Shakespeare. Estratto dalla 'Rivista Europea.' Firenze, tipografia editrice dell' associazione, 1874. 8vo. pp. 26.

## Polen.

Antoniusz i Kleopatra dramat w pięciu aktach W. Szekspira, tłomaczenie Krystyna Ostrowskiego. Paryz, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1872. 12mo. pp. VI—210.
Hiernach Jahrbuch X, p. 416 zu vervollständigen.

Hamlet [translated into Polish by] Kr. Ostrowski. Lemberg, W. Maniecki, 1871. 8vo.

Król Lir. Tragedja Szekspira w 5 aktach przelozyl Adam Plug. Lwów, nakladem Wydawnictwa Mrówki. Czcionkami dra H. Jasieńskiego, 1870. 8vo. min. pp. 224.'
Hiernach Jahrbuch X, p. 416 zu berichtigen.

## Portugal.

Castilho (Visconde de). Theatro de Shakespeare. 1a Tentativa. Sonho d'uma Noite de S. João. [A Midsummernights-Dream.] Drama em 5 actos e em verso. Porto e Rbaga, Livaria internacional de Ernesto e Eugenio Chardron, Typ. de Bartholomeu Henrique de Moraes, Porto, 1874. 8vo. pp. 208 und XVIII [Notas].

Romeo and Juliet. Theile des Stückes sollen von Senhor Bulhao Pato in's Portugiesische übersetzt sein. Ich konnte Näheres bisher nicht ermitteln. Nach dem 'Athenæum' wäre dieser Dichter gegenwärtig mit einer Uebertragung des Hamlet beschäftigt.

## Russland.

Ich muss mich leider mit der folgenden Umschreibung begnügen, da in der Druckerei russische Schriften nicht vorhanden sind.

Shakespeare's dramatische Werke. Uebersetzt von N. Ketscher. Verbessert und ergänzt nach dem von J. Payne Collier aufgefundenen alten Exemplar der Folio von 1632. Vol. I—VII. Moskau, herausgegeben (ver-

legt?) von K. Soldatenkow, Druck von W. Gratschew & Co. 1862 - 73. 8vo. Vol. I, pp. 408. II, pp. 421. III, pp. 380. IV, pp. 445. V, pp. 437. VI, pp. 376. VII, pp. 433.

INHALT:

I. King John, King Richard II, King Henry IV, Parts I, II.
II. King Henry V, King Henry VI, Parts I—III.
III. King Richard III, King Henry VIII, Comedy of Errors, Macbeth.
IV. The Taming of the Shrew, Coriolanus, All's Well that Ends Well, Othello.
V. Timon of Athens, The Two Gentlemen of Verona, Julius Cæsar, Antony and Cleopatra.
VI. Winter's Tale, Troilus and Cressida, The Merry Wives of Windsor, Romeo and Juliet.
VII. Twelfth Night, Hamlet, Love's Labour's Lost, Measure for Measure.

Dramatische Werke. Vollständige Sammlung der dramatischen Werke Shakespeare's, übersetzt von russischen Schriftstellern. 4 Bde. Bd. I, herausgeg. von N. W. Gerbel. [Herbel?] II—IV, herausgeg. von N. A. Nekrasow und N. W. Gerbel. St. Petersburg, Druck der Kaiserl. Akademie d. Wissensch., 1865—68. Roy. 8vo. à 2 col. Vol. I, pp. XLVI, 478, u. 1 Bl. II, Porträt, pp. VI, 500, u. 1 Bl. III, pp. VI, 506, u. 1 Bl. IV, pp. LXI, 496.

INHALT:

Vol. I. Vorrede. Literatur und Theater in England bis Shakspeare. Von W. P. Botkin 1. Coriolanus, übersetzt von A. W. Drujhinin; 2. Othello, von P. J. Weinberg; 3. Midsummernights-Dream, von N. M. Satin; 4. Julius Cæsar, von D. L. Michaelowski; 5. King Lear, von A. W. Drujhinin; 6. Much Ado about Nothing, von A. J. Kronenberg; 7. Macbeth, von A. J. Kronenberg; 8. Timon of Athens, von P. J. Weinberg; 9. Twelfth Night, von A. J. Kronenberg.

Vol. II. Vorrede. 1. Hamlet, von A. J. Kronenberg; 2. The Tempest, von N. M. Satin; Troilus and Cressida, von A. L. Sokolowski; 4. Romeo and Juliet, von N. P. Grekow; 5. The Taming of the Shrew, von A. N. Ostrowski. — Die Historischen Dramen (Chroniken), Abhandlungen etc. 6. King John, von A. W. Drujhinin; 7. King Richard II.; 8. King Henry IV., Part I; 9. King Henry IV., Part. II, — alle drei von A. L. Sokolowski.

Vol. III. Vorrede. 1. King Henry V.; 2—4. King Henry VI., Part I—III. von A. L. Sokolowski; 5. König Richard III., von A. W. Drujhinin, 6. König Henry VIII., 7. Merchant of Venice, 8. As You Like it, alle drei von P. J. Weinberg; 9. Antony and Cleopatra, von L. Korjhenewsky.

Vol. IV. Vorrede. William Shakespeare, biographische Skizze, von P. N. Polewoi. 1. Winter's Tale, von A. L. Sokolowski; 2. All's Well that Ends Well, von P. J. Weinberg; 3. Cymbeline, von Th. B. Miller, 4. Titus Andronicus, von A. J. Rijhow; 5. Two Gentlemen of Verona; von W. Th. Miller; 6. The Merry Wives of W., von P. J. Weinberg; 7. Measure for Measure, von Th. B. Miller; 8. Comedy of Errors, von P. J. Weinberg; 9. Pericles, von A. L. Sobolewski; 10. Love's Labour's Lost, von P. J. Weinberg.

---

Coriolanus. Uebersetzt von A. W. Drujhinin. St. Petersburg, Druck von A. E. Landau, 1874. 8vo. min. pp. [IV], 232, u. 1 Bl.

Europäische Klassiker für Schulen. Russische Uebersetzung unter der Redaction von P. J. Weinberg, mit Anmerkungen und Biographien, Band II.

Hamlet. Prince of Denmark. Mit einer Biographie Shakespeare's und kritischen Abhandlungen über Hamlet von Belinski und Turgenew. St. Petersburg, Druck von A. M. Kotomin, 1876. 8vo. pp. LXXVIII, 177.

Klassische Bibliothek für Schulen. Herausgegeben von P. N. Polewoi.

King John. Uebersetzt von W. Kostomarow. St. Petersburg 1865. 8vo. min. pp. 174.

King Lear. Tragœdie in 5 Akten. Uebersetzt von W. Lazarew. St. Petersburg, Druck von W. Golowin, 1865. 8vo. pp. [IV], 184 u. XII [Anmerkungen].

King Richard II. Uebersetzt von W. Kostomarow. St. Petersburg 1865. 8vo. min. pp. 198.

---

Gervinus (G.). Shakespeare. Uebersetzt nach der zweiten Ausgabe von Konst. Timofeew. Zweite Auflage. 3 Bde. St. Petersburg, Druck von Stauf, 1866—70. 8vo. pp. 348, 310, 334.

Jaroslawzow (A.). Ueber die Person des Hamlet in der Shakespeare'-schen Tragödie. Zur Erinnerung der 300 jährigen Jubelfeier Shakespeare's. St. Petersburg, Druck von W. Besabrasow & Co., 1865. 8vo. pp. 58.

Turner (C. E.). On Shakespeare [in English.]

Our Great Writers, a course of lectures upon English Literature, with analyses of the principal works. By C. E. Turner. Vol. I. St. Petersburg. 1864. Roy. 8vo.

Die Vorgänger Shakespeare's zur Zeit der Elizabeth. Herausgegeben von Nikolai Storajhenko. Bd. I. Lilly und Marlowe. St. Petersburg, Druck von W. Demakow. 1872. 8vo. pp. (VIII), 294 u. 72, u. 1 Bl.

## Schweden.

Julius Caesar, tragedi af Shakespeare. Med inledning och anmärkningar. För skolor och sjelfstudium. Hudiksvall, Sam. Hellströms förlag, 1872. 8vo. pp. XVIII—116.

Romeo och Julia. Sorgespel i fem akter. Öfvers. af Carl August Hagberg. Med anmärkningar. Lund, C. W. K. Gleerup, 1872. 8vo. pp. (II)—96, u. (IV).

Romeo och Julia, opera i fem akter, H. M. Konung Carl XV tillegnad af Charles Gounod. Franska texten af Jules Barbier och Michel Carré. Öfversättning af Ernst Wallmark. Stockholm, A. Bonnier, 1868. 8vo. pp 48.

---

Huru bör en skald öfversättas? Några antydningar med anledning af C. R. Nyblom's öfversättning af Shakspeare's sonetter.

In einer Zeitschrift (welche? 1871?). pp. 431—44.

Konewka (Paul). 24 Silhuetter till En Midsommernattsdröm af William Shakspeare. Stockholm, C. E. Fritze, s. a. 4to.

Kreyssig (F.). Föreläsningar öfver Shakspeare, hans tid och hans verk. Öfversättning från tysken. Första delen. Karlstad, Carl Kjellin, 1873. 8vo. pp. VI—352.

Nyblom (C. R.). Shakespeare och hans Kommentatorer. (Gervinus, Kreyssig, Shakespeare och hans dram. Arbeten, Stockh. 1865.)

In einer Zeitschrift (welche?). pp. 427—68.

Öldman (Nils Petrus). Anmärkningar om det Franskt-Klassika och det Shakspeareska dramats uppkomst och allmänna Karakter. Akademisk afhand-

ling som med samtycke af vidt filos. Fakulteten i Upsala för filos. gradens erhallande, d. 26 Maj 1866. Upsala, Edquist & Berglund, 1866. 8vo. pp. 58.

Pecht (F.). Shakspeare-Galleri. Karakterer &c. Vol. III. Upsala, W. Schultz, 1875. 4to.

S. Jahrbuch X, p. 417.

## Serbien.

Der oben für die russischen Werke angezeigte Mangel gilt auch für die serbischen.

King Richard II. Der erste Act der Tragœdie, in's Serbische übersetzt, begleitet von einer Rede zur Erinnerung an den 300jährigen Geburtstag Shakespeare's von Gl. Geršić, und einem Epilog von Lazar Kostić. Neusatz, Druck der Bischöflichen Druckerei, 1864. 4to.

Romeo and juliet, Tragœdie &c., übersetzt von L. Kostić. Neusatz, Druck des Serbischen Volksfreundes, 1876. 12mo. pp. 96.

## Slowenisch.

Mnogo Vike ni Zasto. [Much Ado about Nothing]. Komedija u pet ćina od Vilima Shakespeare-a. Preveo August Senoa. U Zagrebu [Agram], tiskom dragutina Albrechta, 1873. 8vo. pp. 144.

## Spanien.

Obras de William Shakspeare, traducidas fielmente del original inglés, con presencia de las primeras ediciones y de los textos dados à luz por los más célebres comentadores del inmortal poeta por el excmo. Sr. D. Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas. Volúmen II. El Mercader de Venecia. Volúmen III. Julieta y Romeo. Madrid, R. Berenguillo, 1872. Roy. 8vo. Vol. II. pp. X-280. [pp. 153—255: Notas; pp. 257—280: Argumentos]. Vol. III. pp. XXXVI-420. [pp. 219—23: Desenlace de Romeo y Julieta segun el último arreglo hecho por Garrick para el teatro de Drury Lane; pp. 225—384: Notas; pp. 387—420: Argumentos].

Vol. I, welcher die Sonette und die anderen Gedichte enthalten soll, ist noch nicht erschienen, soll sich aber im Druck befinden. — Diese ausserordentlich schöne Ausgabe kam nicht in den Handel, sondern wurde vom Uebersetzer zu Geschenken bestimmt.

Otello, el Moro de Venecia. Drama trágico en cuatro actos, en verso, escrito con presencia de la obra de W. Shakspeare, por D. Francisco Luis de Retes. Estrenado en el teatro principal de Barcelona, à beneficio del primer actor y director D. Pedro Delgado, el 18 de Enero de 1868, y representado por primera vez en Madrid en el teatro de Variedades el 14 de Octubre siguiente. Madrid, imprenta de Jose Rodriguez, 1868. 8vo. pp. 98 und 1 Bl.

Romeo y Julieta, Drama en cinco actos de William Shakespeare, arreglado en verso a la escena española por D. Lucio Viñas y Deza y D. Fabio Sunols. Representado con extraordinario éxito en el teatro del Circo el 30 de Enero de 1875. Madrid, imprenta á cargo de J. J. Heras, 1875. 8vo. pp. 100.

## Wallachisch.

Macbeth. Tragœdie in cincĭ acturĭ de Shakspeare, tradusê d'in englisêsce de P. P. Carp. Jassi, 1864.

## Indien.

The Merchant of Venice, translated into Tamil by V. Vanoogapola Charyar, B. A. of the Madras University [now a merchant at Madras]. Madras. 1875. 8vo.

This is the first play of Shakespeare translated into Tamil. The translater announces the Merchant of Venice in Sanskrit, to be published shortly.

---

Ich wiederhole hiermit die an alle Freunde der Shakespeare-Literatur gerichtete Bitte um Mittheilung über Erscheinungen in Zeitschriften, Zeitungen &c., sowie auch über solche Schriften, welche nicht in den Buchhandel kommen.

BERLIN, W.
Mohrenstrasse 53, I. Etage.

**Albert Cohn.**

# Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
seit April 1876.

---

Select Plays of *Shakespeare.* The Rugby Edition. The Tempest of Shakespeare. Edited by J. S. Phillpotts. London, Oxford, and Cambridge 1876.

*Shakespeare.* Select Plays. King Lear. Edited by W. A. Wright. Oxford 1876.

*Shakespeare* and *Fletcher.* The Two Noble Kinsmen. Edited by the Rev. W. W. Skeat. Cambridge 1875.

*Shakespear's* Schauspiele. Neue Ausgabe. Von J. J. Eschenburg. Bd. 1—12. Zürich 1775—1777. (Geschenk des Herrn Oberhofmarschalls Freiherrn H. von Friesen in Dresden.)

*Shakspere's* sämmtliche dramatische Werke in drei Bänden. Uebersetzt von Schlegel, Benda und Vofs. Leipzig, Ph. Reclam o. J. (1876.) (Geschenk des Herrn Herausgebers M. Moltke in Leipzig.)

*Shakespeare's* dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. Bd. 17. 18. Weimar 1876. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

*Shakespeare's* Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von A. Hager. Bd. 1. Freiburg im Breisgau 1877. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Die Komödie der Irrungen. Lustspiel in drei Akten von W. Shakespeare. Für die Bühne eingerichtet von K. von Holtei. Berlin 1849.

Antonius und Cleopatra. Trauerspiel in 5 Akten von Shakspere. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von G. Frhr. Vincke. Freiburg i. Br. 1876. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Probe einer Uebersetzung Shakespearescher Sonette von O. Guttmann. Hirschberg 1875. (Hirschberger Gymnasialprogramm. — Geschenk des Herrn Uebersetzers)

*Σαικσπείρου Ῥωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα, Ὀθέλλος καὶ Ὁ βασιλεὺς Λήρ, τραγῳδίαι ἐκ τοῦ Ἀγγλικοῦ μεταφρασθεῖσαι ὑπὸ Δ. Βικέλα. Ἐν Ἀθήναις 1876.* (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

*Shaksperi* Iulius Cæsar. Ad textum, qualem N. Delius constituit, anglicum, in senarios latinos transtulit Th. J. Hilgers. Dessaviae 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze.)

Cimbelino, tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da M. Leoni. Pisa 1815.

Amleto di Shakespeare. Tradotto in versi e prosa conforme al testo [da L. Matteucci]. Milano 1875.

Baumgart, H. Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg 1877.

Boston Public Library. Superintendent's Monthly Report. March, 1876, Nr. 69, — January, 1877, Nr. 79. (Beiträge zur Shakespeare-Bibliographie von J. Winsor enthaltend. — Geschenk der Boston Public Library.)

Büchner, A. Les derniers critiques de Shakspeare. (Caen) 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Elze, K. W. Shakespeare. Halle 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fleay, F. G. Shakespeare Manual. London 1876.

Friesen, H. Frhr. von. Ein Wort über Shakspere. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1863, No. 99 und 100. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Rio 'Shakspere.' (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1864, No. 86, 87 und 88. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Das Buch: Shakspere von Gervinus. Leipzig 1869. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— O. Ludwig. Shakespearestudien und poetische Werke. (Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1872, No. 8, 9 und 10. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakspere-Studien. Band 3. Wien 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Dr. K. Elze's W. Shakespeare. Leipzig 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Gerstmayr, E. Studien zu Shakespeare's Julius Cæsar. Fortsetzung. Linz 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Halliwell, J. O. Illustrations of the Life of Shakespeare. Part I. London 1874. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

(—) A Catalogue of the Shakespeare-Study Books in the Immediate Library of J. O. Halliwell-Phillipps. London 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Koppel, R. Textkritische Studien über Shakespeare's 'Richard III.' und 'King Lear.' Dresden 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Liebau, G. Shakespeare-Galerie. Abhandlung über Romeo und Julia. Berlin 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Martin, J. The Seven Ages of Shakspeare. London 1840.

Mullins, J. D. Catalogue of the Shakespeare Memorial Library, Birmingham. Part I, Section 1 and 2. Part II. Birmingham 1872—76. (Geschenk des 'Committee of the Birmingham Free Libraries' durch den Herrn Verfasser.)

Onimus. La Psychologie dans les Drames de Shakspeare. Paris 1876.

Perry, W. A Treatise on the Identity of Herne's Oak, shewing the Maiden Tree to have been the real one. London 1867.

Rees, J. Shakespeare and the Bible. Philadelphia 1876.

Shakspeare Memorial. London 1864. (Geschenk des Herrn C. Ruland, Directors des Grofsh. Museums in Weimar.)

Shaksperean Calendar. 1876. London & Belfast.

Struve, H. v. Hamlet. Eine Charakterstudie. Weimar 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Ulrici, H. Shakspeare's Dramatic Art. Translated from the third Edition of the German, with Additions and Corrections by the Author, by L. D. Schmitz. Vol. I. II. London 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Varnhagen, H. An inquiry into the origin and different meanings of the English particle 'but.' Göttingen 1876. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

New Shakspere Society. Series II. Plays. The Two Noble Kinsmen. Reprint of the Quarto, 1634. Edited by H. Littledale. London 1876.

— Series II. Plays. No. 8. The Two Noble Kinsmen. By W. Shakspere and J. Fletcher. A Revised Edition from the Quarto of 1634 by H. Littledale. Part I. London 1876.

— Series VI. Shakspere's England. Harrison's Description of England in Shakspere's Youth. Edited by F. J. Furnivall. Part I. London 1877.

New Shakspere Society. Series VI. No. 2. Tell-Trothes New-Yeares Gift. — The Passionate Morrice. — J. Lane's Tom Tell-Troths Message, and his Pens Complaint. — Th. Powell's Tom of all Trades. — The Glasse of Gadly Loue. Edited by F. J. Furnivall. London 1875.

— Series VI. No. 3. W. Stafford's Compendious or brief Examination of certayne ordinary Complaints &c. Edited by F. J. Furnivall. London 1876.

— Series VI. No. 4. Ph. Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth. Edited by F. J. Furnivall. Part I. London 1877.

— Series VIII. No. I. A Letter on Shakspere's Authorship of The Two Noble Kinsmen; and on the Characteristics of Shakspere's Style, and the Secret of his Supremacy. By the late W. Spalding. New Edition, with a Life of the Author, by J. Hill Burton. London 1876.

(Die Publicationen der New Shakspere Society sind Geschenke der Gesellschaft.)

Octagonal Shakespeare Club. Rules. List of Meetings. List of Members. O. O. 1877. (Geschenk des Clubs.)

A Collection of Old English Plays. Originally published by R. Dodsley in the year 1744. Fourth Edition, now first chronologically arranged, revised and enlarged, with the Notes of all the Commentators, and New Notes, by W. C. Hazlitt. Vol. I—XV. London 1874—76.

Photographie nach der im Besitz des Herrn Dr. Ernst Becker in Darmstadt befindlichen angeblichen Todtenmaske Shakespeare's. (Geschenk des Herrn C. Ruland, Directors des Grofsh. Museums in Weimar.)

Weimar, Ende Februar 1877.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
**Dr. R. Köhler.**

# Register zum Jahrbuch I—XII.

SHAKESPEARE.

1. Biographisches.

2. Ausgaben, Kritik des Textes, Sprache u. zweifelhafte Stücke.

6. Aesthetisches.



Anzeigen u. Besprechungen von:

## Nachtrag zu Seite 226.

Eine verdächtige Verwandtschaft mit der besprochenen Stelle in Troilus und Cressida III, 2 fin. hat das Schlusscouplet in König Lear I, 5, wo der Narr sagt:

*She that's a maid now, and laughs at my departure,*
*Shall not be a maid long, unless things be cut shorter.*

Delius bemerkt zu diesen Versen, dass sie dem Narren schwerlich ursprünglich vom Dichter in den Mund gelegt seien, 'sondern von dem Schauspieler zuerst improvisirt — eine damals bestehende Sitte oder Unsitte, die Shakspere ausdrücklich im Hamlet rügt'. *Th. Bruns.*

---

## Druckfehler.

Seite 182, Zeile 13 v. u. Lies: bis zurück zum Jahre 1778 statt 1779.

---

